

FACULDADE DE ARQUITECTURA  
UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA

# **FORMAS E EXPRESSÕES DA COMUNICAÇÃO VISUAL EM PORTUGAL**

CONTRIBUTO PARA O ESTUDO DA CULTURA VISUAL DO  
SÉCULO XX, ATRAVÉS DAS PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

ANA **MARGARIDA** DE BASTOS **AMBRÓSIO** PESSOA **FRAGOSO**

ORIENTADOR

PROFESSOR DOUTOR FERNANDO JOSÉ CARNEIRO MOREIRA DA SILVA

CO-ORIENTADOR

ARQUITECTO JOSÉ PEDRO ROQUE GAMEIRO MARTINS BARATA

DISSERTAÇÃO APRESENTADA À FACULDADE DE ARQUITECTURA  
DA UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA PARA OBTENÇÃO DO GRAU  
DE DOUTOR EM DESIGN

Apoio financeiro da FCT no âmbito do POCI 2010 – Formar e Qualificar



## Resumo

O processo histórico que contextualizou o século XX foi revelador de um sistema social em profunda e constante transformação. No domínio visual, as manifestações da evolução de um complexo cultural em permanente mutação divulgaram uma época de acontecimentos extremos que se exprimiu desde as formas estabilizadas do início do século às múltiplas e efémeras formas da comunicação visual da actualidade.

Analisar e compreender as **linhas de força da evolução da comunicação visual em Portugal** no período considerado, detectando os factores de estabilidade e continuidade na evolução, os momentos e os agentes das mudanças e rupturas dessa evolução, foram as intenções iniciais deste estudo que decorreram da formulação da hipótese de que a expressão visual, sob todas as suas formas, é condicionada e configurada pelo enquadramento cultural, económico, político e técnico do paradigma temporal em que se insere.

A abordagem transdisciplinar dos **contextos que configuraram e condicionaram a evolução da comunicação visual no século XX**, baseada na literatura relevante, imagens documentais e testemunhos de *actores significantes*, permitiu a compreensão e inteligibilidade das relações e significados entre as dimensões da vida quotidiana, a cultura e o espírito do tempo, as condicionantes sócio-políticas e as formas que as expressões destes contextos adquiriram na comunicação visual em Portugal, ao longo deste período de 100 anos.

No sentido de maior rigor de aprofundamento do estudo sobre a **área da expressão visual na perspectiva do seu enquadramento cultural**, esta evolução foi interpretada tomando com eixo de análise as publicações periódicas, relacionando o desenvolvimento das técnicas, as formações e aptidões profissionais, as influências do estrangeiro e os enquadramentos cultural, social, político e económico.

Do estudo da evolução da expressão visual na perspectiva do seu enquadramento cultural apresentam-se os seguintes resultados: a expressão visual é tão importante e reveladora dos valores e evolução da sociedade como a expressão discursiva; a evolução da expressão visual, manifestada nas formas que a suportaram, não é apenas interior ao seu processo histórico mas é definido pelas influências dentro do complexo cultural; os “autores” e protagonistas de processo de evolução histórica são ao mesmo tempo “agidos” pelas forças, tendências e derivas do complexo cultural; as técnicas e tecnologias disponíveis em cada período ou momento histórico não são apenas instrumentais em sentido passivo, mas condicionam a evolução.

Da compreensão da evolução do sistema social complexo em estudo, através das suas manifestações no domínio visual, sugerem-se novas pistas à investigação: encontrar e perceber as dinâmicas subjacentes à evolução da expressão visual em termos de complexidade, e procurar os sentidos em que essas dinâmicas podem conduzir a formas futuras; sondar as possibilidades de evolução a partir da interpretação do passado estudado.

### **Palavras-chave**

Comunicação Visual, Cultura Visual, Design, Identidade Cultural, Portugal, Século XX.

## **Abstract**

*The historical framework that characterized Twentieth Century bears witness to social systems in constant and intense transformation. In the area of visual communication, the expressions of a cultural complex in permanent flux that reflects an age of extremes, ranged from the stable forms of the early century to the multiple and ephemeral contemporary forms of visual expression.*

*To analyze the **main lines of evolution of visual communication** in the period under study by detecting factors of stability and continuity within the unfolding of this evolution, as well as the moments of rupture and agents of change, were the initial aims of this study. Such study was based on the hypothesis that visual expression on whatever form, is conditioned and configured by the cultural, economical political and technological paradigm its age.*

*The multi-area approach to the various contexts that conditioned the historical evolution of visual communication in the twentieth century, was based on the relevant documents, images and accounts by important and meaningful actors. These allowed an understanding and clarifying the interconnecting of the different relations: the daily life, culture and zeitgeist, the social and economic conditions, and how these were expressed by visual communication throughout last century.*

*Towards greater rigor and depth in the study on the **visual expression understood in its cultural framework**, the parameters for an understanding of this evolution were periodical publications; relating the development of techniques, training skills, foreign influences and the cultural, social, economical contexts.*

*From this study of **visual expression understood by in its cultural framework**, the following results are inferred : visual expression is as revealing of societal values and evolution as the written, literary expressions; the evolution of the visual expression as attested by the different forms that support it, is “interior” to the its own historical process, yet is also defined by a system of influences within the cultural complex; the “authors” and “actors”, are also acted upon by the dynamics of the cultural complex; the technologies available at every period or historical moment are not mere passive carriers of expression, but condition its very evolution.*

*From the study of the evolution of this complex social system, expressed by visual communication, new angles present themselves for inquiry: to locate and understand the dynamics underlying the evolution of visual expression in terms of complexity, and search where this might lead as far as the future of form is concerned.*

### **Keywords**

*Cultural Identity, Visual Communication, Visual Culture, Design, Cultural Identity, Portugal, 20<sup>th</sup> Century*

## Agradecimentos

Ao Professor Doutor Fernando Moreira da Silva, pela orientação, incentivo e apoio que me dispensou ao longo destes anos de investigação. Pela confiança que em mim depositou;

Ao Professor Arquitecto José Pedro Martins Barata por me levar ao entendimento do mais profundo significado da “Lição dos Mestres”. Pela dádiva de ser uma sua discípula;

Aos meus entrevistados, Luís Filipe de Abreu, José Pedro Martins Barata, José Brandão, José Cândido, Henrique Cayatte, António Garcia, Maria Keil, Francisco Providência, António Ruella Ramos, Patrícia Reis, Carlos Rocha e Jorge Silva pelas contribuições essenciais para o entendimento do tema deste trabalho;

Ao Professor Doutor Joaquim Coelho Rosa pela prontidão com que respondeu às solicitações de leitura e subsequentes observações;

À Ana Vicêncio, André Martins Barata, André Velasco, Clara Boavida, Conceição Carvalho, Conceição Nunes, Filipa Ambrósio, Madalena Frago, Marta Bento, Rita Nobre de Carvalho e Sara Brasseur pela importante colaboração;

À Fundação para a Ciência e a Tecnologia pela concessão da bolsa de investigação de doutoramento;

À Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian pela cedência do gabinete de Investigação;

E ainda:

À minha Mãe, Teresa Ambrósio, pelo legado da sua estrutura de pensamento e pelo privilégio de pertencer à prole dos seus quatro filhos. Pelo acompanhamento entusiástico ao longo destes anos de investigação, cuja última leitura teria contribuído para uma melhoria substancial deste trabalho;

Ao meu Pai, Amílcar Ambrósio, pelo seu permanente desejo de nos abrir as portas a uma compreensão mais alargada do mundo. Pelo gosto que desde cedo me despertou pela música, companhia especial do tempo de elaboração deste trabalho;

À minha amiga Margarida Aires de Barros pela sintonia de longos anos de trabalho a quatro mãos. Pelo entusiasmo que lhe suscitou o projecto desta tese que, infelizmente, não conseguiu ver concluída;

À minha família e família de amigos, redes solidárias de afectos e cumplicidades e âncoras do meu bem-estar;

Aos meus colegas investigadores pelo entusiasmo da investigação na área do design;

E, por último, aos meus filhos, Francisco e Duarte, pela alegria de partilharmos a vida e ao Pedro, laço sólido deste nosso núcleo familiar.



À minha Mãe



## Acrónimos

AEG	<i>Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft</i>
ANOP	Agência Noticiosa Portuguesa
APA	Agência de Publicidade Artística
APD	Associação Portuguesa de Designers
Ar.Co	Centro de Arte e Comunicação Visual
CCB	Centro Cultural de Belém
CEE	Comunidade Económica Europeia
CFA	Curso de Formação Artística
CPD	Centro Português de Design
CPI	<i>Committee on Public Information</i>
CSID	Conselho Internacional dos Designers Industriais
CTP	Computer to Plate
CTT	Correios e Telecomunicações de Portugal
DN	Diário de Notícias
ESAD	Escola Superior de Arte e Design
ESBAL	Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
ESBAP	Escola Superior de Belas Artes do Porto
EXPO-98	Exposição Mundial de Lisboa 1998
ESTGAD	Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha
ETA	<i>Euskadi Ta Askatasuna</i> [Movimento Separatista Basco]

ETP	Estudo Técnico de Publicidade [fundado em 1936 por José Rocha e Selma Sawitch Rocha. O mesmo acrónimo foi utilizado para “Raul Caldevilla – Empresa Técnica de Publicidade” surgida no Porto em 1910]
EUA	Estados Unidos da América
GPS	<i>Global Positioning System</i>
HIV/SIDA	Síndrome da Imuno-Deficiência Adquirida
IADE	Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing
INII	Instituto Nacional de Investigação Industrial
MFA	Movimento das Forças Armadas
MRPP	Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado
MUD	Movimento de Unidade Democrática
PCP	Partido Comunista Português
PPD	Partido Popular Democrático
PREC	Processo Revolucionário em Curso
SNBA	Sociedade Nacional de Belas Artes
SNI	Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo
SPN	Secretariado de Propaganda Nacional
UDP	União Democrática Popular
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
WWW	<i>World Wide Web</i>

## ÍNDICE

Resumo e palavras-chave .....	iii
Abstract and Keywords .....	v
Agradecimentos .....	vii
Dedicatória .....	ix
Acrónimos .....	xi
Índice .....	xiii
Índice de Figuras .....	xxii

## INTRODUÇÃO

1. Justificação e Pertinência do Estudo .....	3
2. Objectivo de Investigação e Metodologia Geral .....	6
2.1. Questões de Partida .....	8
2.2. Metodologia Geral .....	9
2.2.1. A Abordagem Narrativa .....	10
2.2.2. A Abordagem Protagonística .....	11
2.2.3. As Abordagens Dialécticas de Raiz Marxista .....	11
2.2.4. As Abordagens de Segmentação Monográfica .....	11
2.2.5. As Abordagens Culturalistas-Sociológicas .....	11
2.3. Metodologias Específicas .....	15
2.4. Design da Investigação .....	16
3. Organização do Trabalho de Investigação .....	18

## PARTE I

### A COMUNICAÇÃO VISUAL EM PORTUGAL, NO SÉCULO XX; VECTORES CONTEXTUAIS DE CONFIGURAÇÃO

Nota Introdutória.....	24
<b>Capítulo 1</b> .....	25
<b>O Enquadramento Cultural</b>	
1. O Gosto .....	27

1.1. O Tempo Ambíguo e Efémero do Início do Século XX .....	31
1.2. A Mudança de Paradigma Cultural .....	38
1.3. A Emergência do Mal-Estar Social e Cultural .....	40
1.4. A Complexidade do Fim do Século .....	42
1.5. Interrogações no Começo do Século XXI .....	43
2. A Aceitação Social .....	45
<b>Capítulo 2</b> .....	51
<b>A Utilização e a «Instrumentalização» da Comunicação Visual</b>	
1. Pela Política e no Mundo .....	53
1.1. A Primeira Guerra Mundial .....	53
1.2. A Itália Fascista .....	56
1.3. A Revolução Soviética .....	58
1.4. A Alemanha de Hitler .....	60
2. Pela Política e em Portugal .....	63
2.1. A Formação da Opinião Pública pela Imagem .....	63
2.2. Para a Consolidação da Mensagem Republicana .....	64
2.3. Os Efeitos da Guerra .....	65
2.4. A Fotografia e seu Impacto na Imprensa .....	66
2.5. A Iconografia do Estado Novo .....	67
2.6. Os Serviços e o Ambiente da Censura .....	70
2.7. Acontecimentos Estéticos da Oposição .....	71
2.8. Os Murais no Período Revolucionário .....	73
2.9. A Explosão da Cultura de Massas .....	74
3. Pela Economia (Publicidade, A Imagem do Produto, A Imagem Integrada...)	77
3.1. Os Efeitos Psicológicos da Utilização da Imagem .....	78
3.2. O Caso Português .....	80
3.3. A Expressão Visual ao Serviço do Consumo .....	81
3.4. As Vantagens Económicas das Agências de Publicidade.....	82

<b>Capítulo 3</b>	91
<b>As Exigências e as Virtualidades das Técnicas</b>	
1. Técnicas e Tecnologias: Conceitos e Diferenças -----	93
2. A Incidência da Evolução das Técnicas sobre a Expressão Visual Gráfica	95
<b>Capítulo 4</b>	101
<b>Formação e Aptidões Profissionais</b>	
1. O Confronto com uma Nova Tecnologia de Impressão: O Aparecimento do Desenhador-Litógrafo -----	103
1.1. Roque Gameiro e a sua Formação em Leipzig -----	104
1.2. Os Paradoxos da Formação Clássica dos Artistas -----	105
2. As Aptidões Desenvolvidas à Margem da Escola -----	106
2.1. A Modernidade que Acontecia Lá Fora -----	106
2.2. O Grupo, Espaço de Integração de Saberes e Experiências -----	107
2.3. Os Ateliers, as Exposições e outros Lugares de Trabalho e Aprendizagem -----	110
3. O Ambiente da Escola António Arroio -----	113
3.1. A Pedagogia do Mestre Frederico George -----	114
3.2. A Experiência Pedagógica do Atelier de Daciano Costa -----	118
3.3. A Metodologia dos Processos Criativos -----	118
4. A Oficialização da Disciplina do Design; A Metodologia do Projecto ----	120
4.1. A Formação no Estrangeiro: O Caso de Ravensbourne College of Art And Design -----	120
4.2. A Evolução do Ensino de Design em Portugal -----	121
<b>Capítulo 5</b>	133
<b>O «Efeito Demonstração»</b>	
1. Paris, Capital Mítica da Cultura e das Artes -----	136
2. A Acção de Fred Kradolfer. A Inovação Gráfica no Modernismo	139
3. Max Bill e a Revista Graphis: Vectores de Divulgação da Gramática Funcional do Racionalismo -----	141

4. A Influência do Marxismo e das Investigações de Sigmund Freud -----	143
5. A Gulbenkian e as Bolsas de Estudo no Estrangeiro. O Gosto Britânico e a Abertura de Novas Perspectivas na Expressão Gráfica --	145
6. A Emergência de Abordagens Diferentes e a Multiplicidade de Vectores de Influência. A Aldeia Global e a Onnipresença da Internet	149
Nota Conclusiva -----	153

## PARTE II

### AS PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS, SUPORTE SIGNIFICANTE DA EXPRESSÃO VISUAL

Nota Introdutória -----	156
<b>Capítulo 6</b>	157
<b>CrITÉRIOS de Selecção, Fontes e Metodologia</b>	
1. Critérios de Selecção -----	159
2. Fontes -----	160
3. Metodologia -----	160
<b>Capítulo 7</b>	163
<b>Recensões dos Exemplos Paradigmáticos</b>	
1. O Enquadramento do Início do Século -----	165
2. Os Efeitos do Extraordinário Desenvolvimento dos (Mass) Media no Panorama da Cultura Visual -----	203
Nota conclusiva -----	217

## PARTE III

### ACTORES SIGNIFICANTES NO CAMPO DA EXPRESSÃO VISUAL NO SÉCULO XX

Nota Introdutória -----	242
-------------------------	-----



<b>Capítulo 8</b>	<b>243</b>
<b>Objectivo e Metodologia</b>	
1. Objectivo -----	245
2. Metodologia -----	245
2.1. Tipologia de entrevistas -----	245
2.1.1. Entrevista Aberta e Entrevista Semi-directiva -----	246
2.2. Guião de Entrevistas -----	247
2.3. Selecção dos Actores Significantes -----	248
2.4. Método de Tratamento das Entrevistas -----	250
<b>Capítulo 9</b>	<b>253</b>
<b>Leitura Transversal e Análise Comparativa das Entrevistas</b>	
1. Formação e Percorso Profissional -----	255
1.1. Formação -----	255
1.2. Percorso Profissional -----	257
1.3. Figuras de Influência   Tutoriais -----	258
2. Enquadramento e Influência do Contexto -----	262
2.1. Económico -----	262
2.2. Social -----	263
2.3. Política -----	264
2.4. Prospectivo -----	265
3. Tecnologia -----	266
4. Publicações Periódicas -----	268
Nota Conclusiva -----	272
 <b>PARTE IV</b>	
<b>LEITURA INTERPRETATIVA DA EVOLUÇÃO DA EXPRESSÃO VISUAL EM PORTUGAL, NO SÉCULO XX, ATRAVÉS DAS PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS</b>	
Nota Introdutória -----	276

<b>Capítulo 10</b>	<b>277</b>
<b>Os Primeiros Decénios do Século XX</b>	
1. A Herança do Fim do Século XIX	
O Realismo Ingénuo, a Influência Francesa e o Realismo na Gráfica-----	279
2. O Advento da Estética Modernista	
Os Primeiros Indícios de Ruptura: A Exposição dos Humoristas Portugueses	284
3. O Desenho Art-Déco	
Fred Kradolfer e a Evolução das Artes Gráficas	
A Transformação do Uso da Cor no Ambiente Visual -----	288
<b>Capítulo 11</b>	<b>295</b>
<b>A Meio do Século</b>	
1. A Abertura à Exploração Gráfica	
O Estado Novo, António Ferro e a Abertura à Criatividade -----	297
2. O «Modernismo Oficializado» de António Ferro	
A Exposição do Mundo Português e as Publicações e Realizações do SPN SNI	300
3. O Novo Modernismo	
Sebastião Rodrigues e a Revista Almanaque -----	305
<b>Capítulo 12</b>	<b>311</b>
<b>Na Sequência da 2ª Guerra Mundial</b>	
1. O Neo-Realismo e o Surrealismo	
Correntes Estéticas de Base Ideológica -----	313
2. O Grafismo Irónico	
O Nascimento de uma Nova Consciência Estética -----	316
3. A Estética e o Grafismo Pós-Moderno	
A Procura de Afirmação Individual e a Valorização da Expressão Criativa	321
4. O Eclectismo no Final do Século	
A Coexistência de Várias Tendências Estéticas -----	326
Nota conclusiva-----	331

<b>CONCLUSÕES GERAIS</b> .....	339
1. Motivações, Escolha do tema e Intenção da Tese.....	341
2. Preparação para a abordagem do trabalho.....	344
3. As Respostas Procuradas .....	350
 <b>BIBLIOGRAFIA</b>	
1. Referências Bibliográficas .....	355
2. Bibliografia de Enquadramento e Fundamentação .....	371
 <b>GLOSSÁRIO</b> .....	377
 <b>ANEXOS</b>	
<b>I. Recolha de Base de Publicações Periódicas</b> .....	385
1. As Publicações Periódicas Informativas .....	387
1.1. Jornais: jornais de maior tiragem, jornais semanários e suplementos --	387
1.2. Revistas ilustradas de informação.....	389
2. As Publicações Periódicas Especializadas .....	390
2.1. Cultura. Arte. Literatura .....	390
2.2. Política .....	392
2.3. Humor .....	392
2.4. Universo Feminino .....	394
2.5. Universo Infantil  Juvenil (BD) .....	395
2.6. Televisão. Espectáculo .....	396
 <b>II. As Técnicas Fundamentais da Produção do Material Impresso e a</b>	
<b>Difusão da Imagem</b> .....	397
1. As Grandes «Famílias» de Processos Clássicos .....	399
1.1. Os Processos «Tipográficos».....	399
1.2. Os Processos «Calcográficos» .....	400
1.3. Os Processos «Litográficos».....	402
1.4. Os Processos «Não Convencionais».....	403

2. As Tecnologias da COR -----	404
2.1. Os Processos Manuais: Os «Coloristas»-----	404
2.2. Os Processos Fotográficos: a «Seleção Cromática»-----	405
2.3. Os Processos Electrónicos: a «Seleção Electrónica»-----	405
3. As Máquinas de Impressão -----	406
3.1. Prensas -----	406
3.2. Prelos -----	406
3.3. Tórculos -----	407
3.4. Máquinas Cilíndricas: Folha A Folha (ou Planas); Rotativas -----	407
4. Os Suportes do Material Impresso -----	409
4.1. O Papel: Fabrico, Qualidades, Composição -----	409
4.2. Folhas Metálicas, Papéis Metalizados -----	410
4.3. Folhas de Materiais Plásticos e Têxteis -----	410
5. A Revolução Digital -----	411
5.1. As Bases e Os Antecedentes-----	411
5.2. A Numerização do Sinal -----	412
<b>III. Entrevistas</b>	
1. Guiões de Entrevista -----	417
1.1. Guião de Entrevista   Peritos no Ofício -----	419
1.2. Guião de Entrevista   Encomendadores -----	422
2. Categorias de Análise -----	425
3. Grelhas de Análise de Conteúdo -----	429
4. Entrevistas -----	435
4.1. Entrevista a Luís Filipe de Abreu -----	437
4.2. Entrevista a José Pedro Martins Barata -----	459
4.3. Entrevista a José Brandão -----	463
4.4. Entrevista a José Cândido -----	477
4.5. Entrevista a Henrique Cayatte -----	491
4.6. Entrevista a António Garcia-----	527

4.7. Entrevista a Maria Keil -----	537
4.8. Entrevista a Francisco Providência -----	545
4.9. Entrevista a António Ruella Ramos -----	555
4.10. Entrevista a Patrícia Reis -----	575
4.11. Entrevista a Carlos Rocha -----	579
4.12. Entrevista a Jorge Silva-----	597

#### **IV. Imagens**

1. Formas e Expressões da Comunicação Visual em Portugal. Contributo para o Estudo da Cultura Visual, através das Publicações Periódicas	
1.1. Suporte CD -----	621
1.2.Suporte Cartaz -----	621a

## ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Design de investigação -----	16
Fig. 2. Publicação “Livraria Minerva” -----	280
Fig. 3. Publicação “Ilustração Portuguesa” -----	282
Fig. 4. Publicação “A Paródia” -----	283
Fig. 5. Cartaz “2ª Exposição dos Humoristas Portugueses” -----	286
Fig. 6. Cartaz turístico -----	291
Fig. 7. Publicação “ABC” -----	293
Fig. 8. Selo “Tudo pela Nação” -----	298
Fig. 9. Publicação “Panorama” -----	303
Fig.10. Cartaz “Bailados Verde Gaio” -----	304
Fig.11. Publicação “Almanaque” -----	308
Fig.12. Publicação “Vértice” -----	313
Fig.13. Publicação “Coleção Vampiro” -----	315
Fig.14. Caricatura do PREC -----	320
Fig.15. “Revista Portuguesa de Artes e Ideias” -----	323
Fig.16. Publicação “Page” -----	326
Fig.17. Publicação “Umbigo” -----	328
Fig.18. Processo tipográfico -----	399
Fig.19. Zincogravura -----	400
Fig.20. Processo calcográfico -----	400
Fig.21. Processo heliográfico -----	401
Fig.22. Processo litográfico -----	402
Fig.23. Prensa -----	406
Fig.24. Prelo -----	406
Fig.25. Tórculos -----	407
Fig.26. Máquina “folha-a-folha” tipográfica -----	407
Fig.27. Máquina “folha-a-folha” off-set -----	408
Fig.28. Máquina rotativa -----	408
Fig.29 Transmissão analógica -----	411
Fig.30 Transmissão numérica (digital) -----	412

## INTRODUÇÃO





## 1. Justificação e Pertinência do Estudo

O século XX foi interpretado por historiadores de renome como sendo uma época histórica de acontecimentos extremos (Hobsbawm, 2002). Também a expressão visual pode ser entendida como paradigma deste entendimento. Na realidade, desde as formas estabilizadas do início do século às múltiplas e efémeras formas da comunicação visual da actualidade, exprime-se um mundo em profunda e constante transformação.

Analisar e compreender as **linhas de força da evolução da comunicação visual em Portugal** no período considerado, detectando os factores de estabilidade e de continuidade na evolução, os momentos e os agentes das mudanças e rupturas dessa evolução, foram as intenções iniciais deste estudo e que vieram ao encontro de questões que têm emergido ao longo do meu percurso pessoal e profissional.

A escolha do tema desta investigação surge, assim, na sequência da vontade de alcançar uma compreensão mais alargada sobre os contextos que configuraram e condicionaram a evolução da expressão visual no século XX. A perspectiva teórica e analítica com que este estudo é abordado resulta de um percurso individual que se diversificou pela actividade do design de comunicação, pela actividade docente na área da comunicação visual, pela actividade de investigação desenvolvida no domínio do mestrado e pelo acompanhamento da actividade investigativa em áreas congéneres do trabalho de doutoramento.

Esta perspectiva afasta-se da concepção convencional do investigador enquanto sujeito exterior à realidade que observa e ao valor do conhecimento que produz a partir dessa realidade observada, característica das correntes positivistas (Brande, 2001; Lessard-Hèrbert, Goyette, Boutin, 1994; Sousa Santos, 1989).

Tem interesse sublinhar que a actividade designada como expressão visual gráfica emergiu de uma laboração prática sem preocupações disciplinares. Mas, como é transversal a inúmeras actividades do universo humano, também este «fazer» foi, progressivamente, objecto de fundamentação e estruturação lógica. É desta afirmação e estruturação de saberes que nasce a disciplina do Design, fundamentando e justificando uma actividade até então, sem designação profissional.

Importa, ainda, sublinhar que as pós-graduações nesta área de estudo são muito recentes. O exercício da actividade da comunicação visual e, neste caso concreto, da expressão visual gráfica, entende a laboração prática e receia-se, por vezes, a sua intelectualização. A este facto não é estranho a dicotomia entre duas culturas: a cultura do desenho e a cultura do enunciado. De uma forma geral, para os profissionais do desenho o que é inteligível é o que pode, em sentido lato, ser desenhável: «desenhar é compreender» como referia Sá Nogueira<sup>1</sup>. Para os actores das outras disciplinas o compreensível é o que pode ser enunciável.

A motivação que orientou a realização desta investigação é, assim, decorrente de um percurso individual que se poderá sintetizar da seguinte forma: no desenvolvimento da actividade prática, a autora foi confrontada com desafios que exigiram uma visão alargada de um conjunto de saberes para dar consistência à sua inquirição. Entre outras situações, na actividade de designer no Departamento de Cultura da Câmara Municipal de Lisboa foi confrontada com a inconstância e consequente ineficácia da imagem institucional. Esta realidade despertou-lhe a vontade de efectuar um estudo sobre “O Emblema das Cidades como Suporte Comunicacional da Identidade Municipal” e abordar, concretamente, o caso da emblemática da cidade de Lisboa com o objectivo de lançar as bases para a reformulação do emblema desta cidade de modo a garantir a formação de uma identidade municipal (Fragoso, 2002). Esta

investigação, que conduziu à obtenção do grau de Mestre em Comunicação Educacional Multimédia, enquadrou-se no domínio da comunicação visual e na perspectiva de uma leitura e interpretação da evolução da imagem lisiponense desde as suas origens até aos nossos dias<sup>2</sup>. A reflexão sobre este caso levou-a a querer conhecer, num âmbito mais alargado, a evolução da cultura visual ao longo do século XX em Portugal, nomeadamente da evolução da expressão visual gráfica.

Por outro lado, enquanto docente, a autora sentiu a necessidade de disponibilizar uma visão pedagógica que ensinasse a ver, a pensar e a relacionar o mundo envolvente contribuindo para a construção de uma consciência crítica, atitude cada vez mais premente no mundo visualmente diversificado da actualidade. Também no seu percurso escolar foi testemunha de um ensino limitado à transmissão dos conhecimentos e sua aplicação, e pouco aberto ao entendimento do mundo. Porque se considera que só compreendendo a envolvente que nos cerca se pode ter uma intervenção mais eficaz e consistente, o objectivo desta investigação é deixar um contributo de referência que seja pedagógica e didacticamente útil.

Este trabalho vem, neste sentido, ao encontro desta vontade de compreender os contextos que configuraram e condicionaram a evolução da comunicação visual no século XX, através de um caminho heurístico - de construção do conhecimento - caminho que não pretende realizar uma abordagem exaustiva destes contextos mas antes, adquirir uma visão global e inteligível deste período de 100 anos, sustentada numa linha de interpretação das relações e significados entre as componentes da realidade histórica, o espírito do tempo e a expressão visual. Pela diversidade de informação que disponibilizam acerca das diferentes épocas, as publicações periódicas foram o suporte empírico seleccionado para a reconstituição destas relações sistémicas.

Para além da análise documental referente ao objecto de estudo, assim como a recolha de imagens alusivas à evolução da comunicação visual no período considerado, recorreu-se às memórias, experiências e conhecimentos de quem interveio – e intervém – significativamente na área da expressão visual gráfica em Portugal. Os testemunhos destes peritos veicularam ideias dificilmente obtidas por outros meios.

Para terminar, importa referir que este trabalho se apresentou entusiasmante mas, simultaneamente, de construção pessoal por implicar, necessariamente, um período de silêncio e distanciamento que é necessário à elaboração e articulação de ideias. A actividade de investigação afasta-se do mundo do sucesso rápido e imediato e requisita um tempo para transformar a informação em conhecimento: **aprender devagar**, dimensão que é recorrente na obra de Herberto Helder (1999) é a condição de partida para a integração dos saberes.

## 2. Objectivo de Investigação e Metodologia Geral

A par da comunicação oral, a imagem foi uma das primeiras formas de expressão que o Homem encontrou para comunicar os seus pensamentos e sentimentos. Ao longo dos tempos, a imagem foi evoluindo e conquistando formas muito diversas, alcançando no século XX um protagonismo sem precedentes, razão pela qual este período de 100 anos ficou conhecido como o “Século das Imagens” (Vieira, 1999a, p.5).

O aparecimento e desenvolvimento de meios portadores de informação visual de grande difusão massificaram a comunicação das imagens, saturando o espaço informacional visual. A revolução dos meios de comunicação possibilitou, no final do século, a veiculação da informação à escala mundial, em tempo real e simultâneo.

Em Portugal e ao longo do século XX, as publicações, o cartaz e a embalagem, a fotografia, o cinema, a televisão e a *web*, foram suportes da comunicação visual desenvolvidos por variados peritos, que adquiriram grande importância na construção da cultura visual desta centúria.

A abordagem histórica da evolução da comunicação visual em Portugal neste quadro de tempo<sup>3</sup>, permite balizar diferentes períodos estéticos e artísticos e compreendê-los segundo o enquadramento cultural (o gosto, a aceitação social, o temperamento, a tradição), o contexto político (a implantação da República, o Estado Novo, a revolução de 25 de Abril de 1974), as exigências e virtualidades das técnicas (litografia, foto-mecânica, digitalização), a formação e aptidões profissionais, a influência do que se passava no estrangeiro e as novidades que estrangeiros trouxeram para Portugal.

Da riqueza de elementos que constituem o complexo cultural no horizonte temporal abrangido pelo estudo empreendido, surge como natural uma abordagem na linha historiográfica representada pela revista dos «*Annales*» criada, em 1929 por Marc Bloch e Lucien Febvre. Esta escola de pensamento introduziu como método de interpretação histórica o entrecimento de narrativas paralelas, englobando para além dos factores pessoais e colectivos vulgarmente designáveis como importantes, os aspectos de aparente menor relevância e escala quotidiana e anónima.

Esta abordagem veio a ter uma grande importância no campo das ciências sociais e humanas e no desenvolvimento de metodologias da compreensibilidade das relações sistémicas e complexas de problemáticas interdisciplinares (Dupuy, Le Moigne, Edgar Morin ...), que se inserem no paradigma científico da análise dos sistemas complexos e dinâmicos, dos conceitos de autopoiese, emergência e imprevisibilidade, que se referirão brevemente adiante.

## Questões de Partida

Foram várias as questões de investigação que orientaram a concretização da pesquisa:

- Como se caracteriza a evolução da comunicação visual no Século XX?
- De que forma os factores sociais, políticos, culturais, técnicos e económicos condicionaram e configuraram a expressão visual gráfica?
- Quais os factores de estabilidade e de continuidade, e os momentos e os factores das mudanças e rupturas, na evolução?

Outras interrogações nasceram da própria prática profissional:

- Até que ponto são neutros o uso e produção de imagens portadoras de significados e sentidos que possam ser activamente influentes nos comportamentos e nas decisões individuais e colectivas?
- Até que ponto os profissionais são, ou podem ser alheios às responsabilidades de criadores de sentidos, ou até que ponto são apenas passivamente executantes acríticos de determinações que os transcendem?

Estas questões de investigação, assim definidas, permitem formular a hipótese de que a expressão visual, sob todas as suas formas, é condicionada e configurada pelo enquadramento cultural, económico, político e técnico do paradigma temporal em que se insere, e são indissociáveis dos principais objectivos da investigação: através de uma recolha de dados documentais, levantamento de imagens e depoimentos de alguns actores significantes da comunicação visual portuguesa, procurar captar a visão de conjunto de uma época e compreender as relações sistémicas entre as dimensões da vida quotidiana, a cultura e o espírito do tempo, as condicionantes sócio-políticas e as formas que as expressões destes contextos adquiriram na comunicação visual em Portugal, ao longo do século XX.

O objectivo deste trabalho é o estudo da comunicação visual. Mas, no sentido de maior rigor no aprofundamento do estudo, e embora com a consciência da redução da problemática, foi seguida, fundamentalmente, a linha da expressão visual gráfica, nomeadamente do material impresso. Circunscrevendo o campo empírico ao caso das Publicações Periódicas, procurou-se, ainda, compreender logicamente a evolução da expressão visual gráfica ao longo deste período de 100 anos.

Do estudo mais detalhado desta expressão, não se procura desenvolver um trabalho inédito no campo da investigação das artes gráficas, onde já existem entre nós alguns trabalhos, mas reflectir a partir deste contributo, sobre a expressão da cultura visual ao longo do século XX. Esta investigação posiciona-se, assim, num âmbito abrangente, no campo da antropologia visual e a expressão visual é compreendida como o resultado emergente de um contexto.

Em síntese, com este trabalho pretendeu-se compreender e estudar a evolução das formas e expressões da comunicação visual ao longo do século XX, procurando as suas relações e significados e abrindo espaços para a compreensão destas relações através de uma abordagem de narrativas paralelas assente nas componentes concretas da realidade histórica. Assim, esta investigação não pretende ser uma tese de erudição, fechada sobre si mesma, mas proporcionar caminhos para o entendimento dos contextos que configuraram e condicionaram a expressão visual.

## **Metodologia Geral**

A «interpretação» de um determinado conjunto de factos da História de Arte tem forçosamente de se enquadrar, de forma mais ou menos explícita, no carácter de «interpretação» que tem a História, ou melhor, a Ciência Histórica num âmbito mais geral. Há várias maneiras de abordar a História e, todas elas

são aceitáveis desde que o seu quadro de referência esteja bem explicitado e definido. Isto é, desde que a abordagem tenha «coerência interna» (consistência) e «coerência externa» (resistir ao confronto crítico com o seu enquadramento exterior).

Assim, vários caminhos se apresentaram possíveis para a abordagem do tema desta investigação. Para melhor compreensão da nossa escolha, apresentam-se muito esquematicamente os aspectos das diferentes possibilidades:

#### ▪ A Abordagem Narrativa

A mais natural e mais convencional forma de apresentação de um tema histórico, interpretado, é a «narrativa». Apresenta-se um dado período num dado espaço através da concatenação de factos, documentados, procurando entre eles nexos de significação mas deixando ao leitor a descoberta dos seus significados.

Este tipo de abordagem releva em grande parte do que se chama a erudição. O mais corrente é que a narração seja «periodizada» (décadas, estilos, reinados, regimes...).

A abordagem «narrativa» que tem tido maior influência na historiografia moderna, tipifica-se na escola dos «*Annales*» (Fernand Braudel, Duby, Marc Bloch, Lucien Febvre...<sup>4</sup>) dando todo o valor às componentes concretas e quotidianas do viver social e da construção dos eventos, procurando as forças endógenas dos movimentos históricos. Assentando numa abordagem de narrativas paralelas pouco interessadas na periodização, a corrente dos «*Annales*» procura entender as relações ao longo do tempo entre os componentes concretos da realidade histórica, dando o «*esprit du temps*» e o enquadramento político como ajuda à inteligibilidade.



### ▪ A Abordagem Protagonística

Fundamentada na ideia do Homem de excepção que recebe o influxo do espírito do tempo e enforma o curso dos acontecimentos com a sua visão e exemplo. A interpretação histórica consiste então em evidenciar a acção dos protagonistas. É uma abordagem que radica nas teorias da História do fim do século XIX (Dilthey, Nietzsche, etc.) – a designada «teoria das minorias criadoras».

### ▪ As Abordagens Dialécticas de Raiz Marxista

Uma atitude que ainda hoje marca muito a historiografia da Arte e a História Social, é a assunção prévia e total de que as formas artísticas e as estruturas sociais são epifenómenos ou manifestações de uma realidade profunda que são os conflitos económicos, sociais e políticos. Esta é a posição dos marxistas clássicos (Lukacs) e dos da Escola de Frankfurt (T. Adorno, Horkheimer...).

### ▪ As Abordagens de Segmentação Monográfica

Consistem em seleccionar um período de tempo e estudá-lo exaustivamente sob todos os ângulos. É uma abordagem que deve ser considerada desde que se evite que a monografia se feche em si mesma, possibilitando que a estrutura de compreensão permita entender um segmento temporal mais extenso do que o escolhido.

### ▪ As Abordagens Culturalistas-Sociológicas

Decorrem da rejeição da rigidez das doutrinas e pontos de vista críticos e analíticos que hoje forma em grande parte o «espírito do tempo» científico actual, com uma aceitação de um certo relativismo racionalizado e uma

«desconstrução». A concatenação dos factos é menos importante que a concatenação das influências culturais e sociais. É a abordagem do «entretecer» das acções, dos eventos e das forças da esfera social, política e económica com os impulsos da esfera dos fenómenos culturais, reflexivamente, com as formas e factos e produções artísticas. Contém uma explicação possível mais rica dos que as das posições dogmáticas ou *a-priori*, muito mais rica do que a narrativa simples de base erudita, e muito mais fecunda, no nosso ponto de vista, que qualquer periodização ou segmentação monográfica.

Como foi referido no início do capítulo, este trabalho de investigação tem como objectivo lançar os caminhos para a compreensão da realidade através de uma abordagem de cariz hermenêutico. Esteve, assim, sempre afastada uma abordagem de raiz positivista porque não se pretendia esgotar pela análise os diferentes assuntos mas procurar as interpretações da realidade histórica. Recorde-se que a designada «historiografia positivista» como explica Collingwood (2001, pp.145-151), nasceu sob influência da filosofia ao serviço da natureza que se desenvolveu ao longo do século XIX. Determinar os factos e estabelecer as leis eram as tarefas do programa positivista e os seus resultados no trabalho dos historiadores foram a compilação e a investigação minuciosa de uma enorme quantidade de factos. A historiografia do século XIX aceitou a primeira parte deste programa – descobrir e relatar os factos – mas recusou a descoberta das leis. Segundo o mesmo autor (2001, p.150) “a recusa de julgar os factos passou a significar que a história só podia ser a história dos eventos externos e não história do pensamento de que nasceram estes eventos”.

Na sequência deste entendimento, seguiu-se uma abordagem de narrativas paralelas tipificada na escola dos «*Annales*». O introdutor em Portugal desta corrente de historiografia foi o professor Vitorino Magalhães Godinho que, pela influência que recebeu dos «*Annales*» e pelo contacto estabelecido com alguns

dos principais impulsionadores da «História Nova» em França, contrariou a linha de historiografia oficial portuguesa e, “pelos temas focados, pelas perspectivas e metodologias usadas integrou-se na corrente que designamos por «nova história»” (Torgal, 1996, p.330). A sua obra historiográfica, essencialmente dedicada aos Descobrimentos, integra as linhas de força da referida história que apontam, no entendimento de Albert Silbert, (in Torgal, 1996, p.330), “em três direcções: a) nascimento e progresso da história social; b) abertura à antropologia; c) a renovação da história política”.

Também Jacques Le Goff (in Torgal, 1996, p.330) pormenoriza as linhas de força da «História Nova»:

- “Toda a história nova é uma tentativa de história total;
- Alarga-se o campo do documento histórico;
- Verifica-se uma certa «luta» contra a história política (isto numa primeira fase; numa segunda, como nota Silbert na passagem acima referida, dá-se a renovação da história política, também já apelidado de «nova história política»;
- Crítica à noção de facto histórico;
- É uma história problemática, e não automática;
- O papel da longa duração e do quotidiano;
- O diálogo com outras disciplinas: antropologia, sociologia, geografia, economia, psicologia, etc;
- Incremento da história das mentalidades;
- «Simpatia» pela história do presente;
- O estimular de uma nova erudição”.

Esta nova corrente da história afasta-se do pendor erudito, político, factual, descritivo e muitas vezes ausente de problemática, características da história tradicional. No entanto, também esta nova história foi objecto de reflexões

críticas das quais se destacam as seguintes análises (Torgal, 1996, p.331): “certo menosprezo pela cronologia, não obstante ter contribuído para o desenvolvimento de noções importantes como tempo curto, médio e longo; secundarização da biografia e da prosografia, aliada ao privilégio dado à acção colectiva sobre o individual no processo histórico; a dificuldade de conciliar o ideal da «história total» com a premente necessidade de especialização e de, através de estudos de casos – novas monografias, devidamente actualizadas – aprofundar certas temáticas específicas; a reduzida atenção prestada à história das ideias e das mentalidades – sobretudo numa primeira fase (anos 1930-1950) – por influência do próprio materialismo histórico, ao sobrevalorizar as infra-estruturas; por vezes, teorização deficiente ou, pelo menos, algo vaga; a preferência dada à história da distribuição e exportação – mercado e transportes, preços e comércio, importação e exportação – em detrimento da produção (desde a artesanal à pré-industrial, da proto-industrialização à industrialização), bem como da história da ciência e da tecnologia”.

Hobsbawn (2002, p.15) refere-nos a sua simpatia pela escola dos «*Annales*», mas aponta uma diferença: “eles acreditam na História que não muda, nas estruturas permanentes da História, enquanto eu acredito na História que muda”.

Para concluir, e integrando estas reflexões críticas, a metodologia geral de investigação deste trabalho segue o caminho da compreensibilidade dos «*Annales*» com o intuito de alcançar a inteligibilidade das Linhas de Forças da Evolução da Expressão Visual do século XX. Não se pretendeu a demonstração, a explicação, a conclusão. Considerou-se, no entanto, que a abordagem hermenêutica desta investigação não obvia o rigor científico porque é uma perspectiva de investigação que pode ser compreendida pelos outros.

## Metodologias Específicas

No que diz respeito à recolha e tratamento de dados e organização do *corpus* de investigação, quer das entrevistas, quer das imagens, elas são especificadas nos respectivos capítulos.

---

## Design de Investigação

Após a organização do *Corpus* da Investigação, a elaboração da tese obedeceu ao seguinte percurso lógico:

- Formalização do índice que estruturou e ordenou a abordagem;
- Realização de cada passo metódico ou cronológico à luz das intenções de compreensão (questões de investigação);
- Elaboração da análise dos depoimentos realizada à luz dos pressupostos das intenções de compreensão;
- Elaboração, redacção e síntese da tese no sentido de explicitar uma conclusão;
- Realização e interpretação da Ilustração Documental das linhas de força da evolução da expressão visual no século XX, através das imagens escolhidas. Estas imagens foram entendidas como servindo de paradigmas e não de simples exemplos avulsos.

Este caminho heurístico foi traçado no design de investigação que se apresenta:

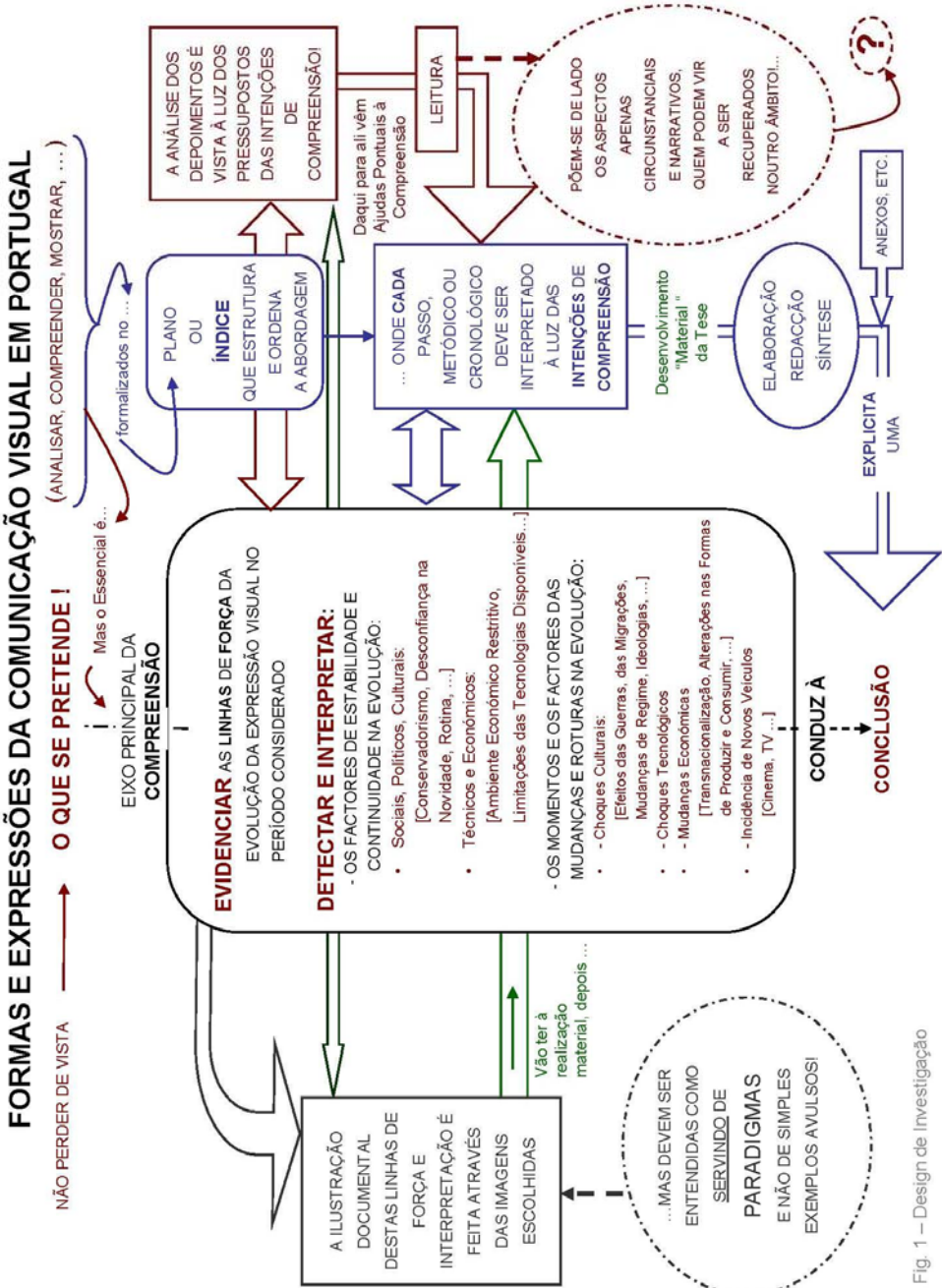


Fig. 1 – Design de Investigação

---

## Notas

<sup>1</sup> Esta citação é verbal e foi transmitida pelos alunos do Curso Livre da Sociedade Nacional de Belas Artes.

<sup>2</sup> A dissertação de Mestrado intitulada “Imagem Institucional das Cidades. O Emblema das Cidades como Suporte Comunicacional de Identidade Municipal. O Caso da Emblemática da Cidade de Lisboa” foi apresentada e defendida na Universidade aberta em 1999, sob a orientação da Professora Doutora Maria Emília Marques e do Arquitecto José Pedro Martins Barata.

<sup>3</sup> Em Portugal têm sido desenvolvidos vários trabalhos nesta área e são muitos os investigadores que nos permitiram o confronto das suas perspectivas com a nossa perspectiva de investigação, tais como José-Augusto França, Rui Afonso Santos, Helena Souto, Margarida Acciaoui, Theresa Lobo, Rui Mário Gonçalves, Paulo Pereira, Ana Tostões, João Paulo Martins, Emília Nadal, Francisco Providência, Robin Fior, Vítor Manaças, Eduardo Aires, entre outros não citados neste trabalho, que nos permitem construir um sentimento de pertença a uma comunidade de artistas, designers, académicos, pensadores, críticos, intervenientes, que dia-a-dia se torna mais visível e inovadora.

<sup>4</sup> Entre as obras deste autores destacamos as seguintes : Braudel, Fernand (1979); *Civilization matérielle, économie et capitalisme, XVe –XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin e Ariès, Phillippe; Duby, Georges (direcção) (1990); *História da vida privada*. Lisboa, Edições Afrontamento.

## Organização do Trabalho de Investigação

O trabalho que agora se apresenta está estruturado da seguinte forma: Introdução, quatro partes principais, Conclusão e Futuras Linhas de Investigação, Bibliografia, Anexo sobre as Técnicas Fundamentais da Produção do Material Impresso e da Difusão da Imagem, Anexo de Recolha de Base de Publicações Periódicas, Anexo de Entrevistas e Anexo de Imagens.

No âmbito da Introdução, procura-se explicitar a lógica global do trabalho de investigação realizado, clarificando os princípios epistemológicos subjacentes, os pressupostos teóricos, os objectivos e questões de investigação bem como os procedimentos metodológicos que orientaram o trabalho empírico.

As quatro partes principais do trabalho são constituídas, cada uma delas por três ou quatro capítulos e por uma nota introdutória e respectiva nota conclusiva, para além das sínteses parcelares no final dos capítulos ou sub-capítulos. As quatro partes principais do trabalho têm os seguintes títulos:

1. A Comunicação Visual em Portugal, No Século XX; Vectores Contextuais de Configuração.
2. As Publicações Periódicas, Suporte Significante da Expressão Visual.
3. Actores Significantes no Campo da Expressão Visual no Século XX.
4. Leitura Interpretativa da Evolução da Expressão Visual em Portugal, no Século XX, através das Publicações Periódicas.

A **Parte 1** corresponde ao referencial contextual e teórico e tem como objectivo a caracterização das linhas de força que configuraram e condicionaram a expressão visual no século XX, em Portugal. Para tal, procurou-se abordar em diversos capítulos questões como o enquadramento cultural (o gosto, a aceitação social, o temperamento, a tradição...); a utilização



e a «instrumentalização» da comunicação visual pela política (Estado Novo, pós 25 de Abril...) e pela economia (publicidade, a imagem do produto, a imagem Integrada...); as exigências e as virtualidades das técnicas (a evolução das tecnologias) a formação e aptidões profissionais (veículos escolares e experienciais de aquisição de competências e saberes do ofício gráfico) e o «efeito demonstração» (a influência do estrangeiro e as novidades que estrangeiros trouxeram para Portugal).

A **Parte II** limita o campo de investigação às publicações periódicas<sup>1</sup>, suporte signficante da expressão visual. A escolha deste suporte é justificada pelas características que lhe são intrínsecas:

1. Carácter efémero reflectindo de imediato o espírito, o gosto e a expressão de cada época.
2. Suporte de encontro da evolução da fotografia, da ilustração, do grafismo, da cor.
3. Veículo de compreensão da evolução das tecnologias: tipografia, litografia, foto-mecânica, cinema, técnicas digitais<sup>2</sup>.

É uma parte que corresponde à elaboração das recensões das publicações periódicas que se consideraram mais representativas para o estudo da evolução da expressão visual.

Este trabalho foi realizado após finalizada a recolha de base das publicações periódicas do século XX, levantamento cujo critério se baseou na medida de influência, que se entendeu ser representada pelas tiragens na ordem de 1000 exemplares, e ao âmbito geográfico, limitando-o às publicações periódicas editadas em Lisboa, Porto e Coimbra e de Expansão Nacional. Estes dados foram caracterizados e agrupados por tipologias [as publicações periódicas generalistas e as publicações periódicas especializadas] e são apresentados no anexo respectivo.

A **Parte III** corresponde à apresentação dos resultados do processo de entrevistas a actores significantes portugueses da comunicação visual, no século XX. A recolha de depoimentos, no total de doze, foi realizada através de duas tipologias de entrevista (entrevista aberta e entrevista semi-directiva); os peritos foram seleccionados de acordo com dois critérios: leque amplo de gerações para, assim, se conseguir obter a visão mais alargada possível do século XX e, segundo duas áreas de actores significantes – os profissionais do «ofício» e os «encomendadores» (como, por exemplo, os directores de jornais e revistas, para tentar perceber o ponto de vista do lado de quem faz a encomenda).

A apresentação desses resultados compreende o objectivo e metodologia adoptada, a análise das entrevistas e a sua leitura, inferindo as várias componentes e dimensões que condicionaram a expressão gráfica dos actores significantes, no período histórico de estudo [e, deste modo, definindo as categorias de análise de conteúdo que foram pesquisadas em cada depoimento, constituindo-se uma matriz de análise apoiada nas linhas de transcrição de entrevista], e a leitura interpretativa que compreende uma análise transversal e comparativa das entrevistas, intuindo convergências e divergências de perspectivas, visões e opiniões.

Os testemunhos dos actores significantes são também elementos de inteligibilidade e compreensibilidade dos vectores contextuais de configuração da expressão visual em Portugal, no século XX (Parte I).

A **Parte IV** corresponde à leitura interpretativa da evolução da expressão visual gráfica, através do caso das publicações periódicas, confrontando o trabalho realizado com os depoimentos dos peritos entrevistados; com a análise descritiva e com, a partir dela, a definição das características dominantes, foi traçado um quadro de evolução da expressão gráfica e

interpretou-se esta evolução, também, através das forças que configuraram e condicionaram a expressão visual em Portugal, no período em estudo.

Nas **Conclusões Gerais** sistematizam-se os resultados globais do trabalho teórico e empírico e apresentam-se as novas linhas de investigação que ressaltam das hipóteses interpretativas a que se chegou.

Por último, apresenta-se a Bibliografia, o Anexo sobre as Técnicas Fundamentais da Produção do Material Impresso e da Difusão da Imagem [que resultava avulso no capítulo das técnicas], o Anexo da Recolha de Base das Publicações Periódicas], o Anexo das Entrevistas [que inclui os Guiões, as Categorias de Análise, o Quadro de Análise de Conteúdos e as Entrevistas exibidas na íntegra], e o Anexo de Imagens que serve de ilustração documental às linhas de força da evolução da comunicação visual, seguindo o eixo de análise da expressão gráfica, em Portugal, no Século XX [A selecção das imagens foi orientada para a apresentação dos exemplos paradigmáticos desta evolução, organizando-os segundo as categorias de expressão dominante apresentadas na parte IV].

---

## Nota

<sup>1</sup> Embora se tivesse limitado o objecto de investigação às publicações periódicas, o contexto de referência é válido para o estudo de outros suportes como o cartaz e a embalagem, a fotografia, o cinema, a televisão e a WWW.

<sup>2</sup> Encontram-se, ainda, as revoluções dadas pela Litografia ao permitir grandes formatos, pela reprodução fotográfica, pela possibilidade da fotogravura, pela possibilidade da reprodução a cores, etc.).



**PARTE I**

**A Comunicação Visual em Portugal, no Século XX**  
**Vectores Contextuais de Configuração**

## Nota Introdutória

Ao longo do século XX, a expressão dos diferentes contextos da realidade histórica adquiriu formas visuais muito diversas. O entendimento dos significados subjacentes às formas, implica a compreensão e interpretação das relações entre os factores sociais, culturais, políticos, económicos, técnicos e a expressão visual. Esta primeira parte do trabalho realiza o enquadramento teórico da investigação e tem como objectivo explicitar os vectores contextuais de configuração da expressão visual em Portugal ao longo deste período de 100 anos, apresentando os momentos e os factores de estabilidade e continuidade, e as circunstâncias de mudanças e roturas da evolução da expressão visual neste ciclo de tempo. Assim sendo, o estudo desta primeira parte articula-se em cinco capítulos.

No primeiro capítulo, e tomando como apoio as dimensões do gosto e da aceitação social, descreve-se qual foi o enquadramento cultural no início do século. Ressalva-se que em virtude da evolução das tecnologias e dos desenvolvimentos dos contextos político e económico, surgiu, mais tarde, uma reacção relativamente a este tipo de gosto que fez gerar um novo paradigma cultural que se expressou pela rejeição do movimento anterior e deu origem a novas formas de expressão visual como o modernismo e o pós-modernismo.

No segundo capítulo, explicita-se quais foram os vectores principais de configuração da expressão visual em Portugal, depois do enquadramento cultural da *Belle-Époque*, que resultaram da influência pela política como pela economia.

Mas, todas essas expressões da comunicação visual obviamente foram condicionadas pelas potencialidades das técnicas e das tecnologias. Esta evolução foi muito acentuada e sobretudo importada do estrangeiro como se referencia no terceiro capítulo e se completa com um anexo.

Evidente que a capacidade de expressão gráfica por artistas e peritos do ofício portugueses dependeu, essencialmente, da sua própria formação e aptidões profissionais como se desenvolve no quarto capítulo.

A estes vectores contextuais de configuração da comunicação visual em Portugal, adiciona-se, no último capítulo da Parte I, o conhecimento do que acontecia no estrangeiro e os seus efeitos e manifestações na expressão visual gráfica.

## Capítulo 1

### O Enquadramento Cultural





Ao introduzir o tema «cultura» neste estudo, convém esclarecer que ele não é aqui tomado no sentido substantivo ou antropológico, nem numa visão estruturalista ou funcionalista, nem no sentido também corrente de «uma forma elevada de fruição dos conhecimentos e emoções», ou mais simplificada de «cultura letrada», «cultura cultivada» ou, para usar uma conhecida tautologia a «cultura das pessoas cultas».

Quer-se entender aqui por «cultura» o conjunto dos valores, hábitos, memórias, normas, conhecimentos materiais, mitos e tradições que a cada momento funcionam como sinais de identificação e reconhecimento de uma sociedade ou grupo social.

A língua e as artes são, certamente, os veículos de coesão cultural mais patentes, mas os modos de expressão visual, isto é, não discursivos e codificados mas agindo por si próprios, são igualmente reveladores e poderosos.

Neste capítulo procura-se apontar o enquadramento cultural no qual a expressão visual se tornou manifesta e actuante durante o período em estudo.

## 1. O Gosto

O «gosto» tem sido, ao longo da história, um vector contextual de configuração da expressão visual. Este estudo analisa e interpreta o «gosto» das diferentes épocas do século XX à luz de duas intenções de compreensão: o «gosto individual» que corresponde à apetência do indivíduo por determinadas coisas e que se manifesta como reflexo de uma afirmação pessoal, e o «gosto colectivo» que se relaciona com gosto dominante, da «corrente», da «moda» e que corresponde à necessidade de pertença a uma grupo, manifestada na aceitação social.

São estas duas perspectivas de análise do «gosto» que se consideram basilares para a interpretação do enquadramento cultural que configurou o comportamento visual das diferentes épocas. Para a inteligibilidade e compreensibilidade dos diferentes períodos e características de gosto ao longo destes cem anos, e da forma como ele se expressou no domínio visual, compreender-se-á aqui, como pano de fundo cultural e social, a expressão das

ideias, das atitudes, das expectativas, dos valores estéticos e éticos e dos comportamentos predominantes da vida social e individual no século XX português, relacionando-os com o contexto internacional.

Ora, o gosto e a aceitação social são paradigmas identificadores do enquadramento cultural de cada época histórica. Seguindo estes vectores contextuais de configuração da expressão visual, evidenciam-se no século XX, períodos que correspondem ou distinguem um determinado gosto português. Esta abordagem é realizada à luz de duas intenções de compreensão: o gosto pessoal e o gosto colectivo<sup>1</sup>.

Numa perspectiva cultural, realizou-se a leitura da evolução histórica dos aspectos mais importantes do enquadramento cultural e social português relacionando-o com os contextos internacionais.

O Mundo do final do século XIX apresentou-se estruturado por convicções: “o capitalismo industrial triunfante, com as suas realizações materiais impressionantes; as certezas «burguesas» numa sociedade estratificada e policiada; a confiança num progresso ilimitado e linear (bem expresso nas grandes exposições universais da época!); as artes dominadas pelo academismo bem-pensante que banuiu os desvarios do Romantismo; as ciências estruturando-se disciplinarmente de forma rígida mas encontrando dentro destes avanços enormes – tudo isto configurava uma situação de grande coerência<sup>2</sup> e estabilidade” (Barata, 2004, p.2).

Foi neste contexto de aparente segurança que nasceu o século XX, mas os sinais de metamorfose eram já evidentes: as tensões sociais, que vieram ao de cima com as revoluções do princípio do século; as contradições próprias da economia com a emergência dos imperialismos económicos e dos seus conflitos; a dinâmica própria do pensamento científico e filosófico introduzindo rupturas e questionamentos fundamentais.

Assinalam-se como sinais reveladores desta perturbação que percorre todo o fim do século XIX em todos os domínios do saber e das atitudes, estes exemplos, entre outros:

- Na Matemáticas e na Lógica, a percepção da ruína dos fundamentos clássicos com o seu questionamento que culmina com o Congresso de 1900, as proposições de Hilbert e a emergência das três principais matemáticas e lógicas hoje em conflito;
- Na Física, o choque da Física relativista, com Einstein, da Física quântica com Planck, Heisenberg e Schrödinger;
- Na Biologia, com Claude Bernard e a emergência da noção de sistema e ambiente interno;
- Na Psicologia, com Freud, Adler e Jung, afastando-se do pensamento mecanicista e determinista vigente;
- Na Historiografia, com as visões não-lineares da História (Simmel, Spengler);
- Na Análise Social e Económica, (Marx, Engels...);
- Na Literatura, a revolução originada por Proust, Joyce, Breton, Hemmingway, Hesse...
- Na Música, os caminhos da Atonalidade com Schonberg e Webern e as influências do Jazz com Strawinski; e o Bailado com Diaghilev...
- Nas Artes Plásticas, o cubismo, surrealismo, abstracionismo, futurismo e uma sucessão espantosa de movimentos e tendências rejeitam e põem em causa as representações convencionais... Picasso, Matisse, Brancusi chocam, provocam, experimentam.
- Na Arquitectura, buscam-se novos caminhos – racionalismo, funcionalismo, organicismo,... – aproveitando as possibilidades do betão armado e do aço.

Toda esta imensa efervescência nas mentes, nas atitudes perante o conhecimento e na avassaladora necessidade de inquirir, pôr em causa, lançar hipóteses e recusar qualquer aceitação do «adquirido» apenas assente na autoridade e na convenção, configura uma verdadeira mudança de paradigma cultural. As artes – todas as artes! – não poderiam alhear-se desta grande viragem histórica. A Literatura, a Música são então veículos e campo de experiências, e lugar de evidência de choques culturais. Mas a expressão visual desta viragem não lhes fica atrás, e é nesta perspectiva que a sua presença em Portugal deve ser entendida neste capítulo.

O questionamento da validade das «certezas» do final do século XIX deu lugar a tempos de inquietação que induziram à procura de novos rumos, de novos dogmas, afirmação de novos princípios e conflito entre eles, cristações e antagonismos – e configura finalmente um estado de «sincretismo» em que aparentemente tudo é válido, tudo pode ser sustentado e defendido. Se nalgum domínio isso é evidente, é-o por exemplo, nas Artes!... Mas esse sincretismo tem as suas consequências patentes no sentimento geral de insegurança, nas atitudes fundamentalistas e nos fanatismos, na percepção comum e perturbadora de que o Mundo é complexo, incerto e inexplicável.

Para a compreensão da complexidade das mudanças ocorridas no gosto, na aceitação social, no temperamento e na tradição, paradigmas identificadores do enquadramento cultural de cada época histórica tanto como o são as técnicas e as configurações da economia, este capítulo focaliza-se no estudo do desenvolvimento destes vectores ao longo do século XX e na interpretação das suas incidências na expressão visual gráfica.

## 1.1 O Tempo Ambíguo e Efêmero do Início do Século XX

O aparente clima de optimismo e bem-estar consequente da grande confiança que os avanços da técnica e da ciência proporcionavam desde o declinar do século XIX, marcaram o início do novo século, aquele tempo ambíguo, final e breve que tomou o nome de *Belle Époque*.

O mundo industrializado e urbano vivia um período radioso e desfrutava as novas tecnologias com grande satisfação. A electricidade, o telefone, o automóvel, o avião, a fotografia, o animatógrafo, a par de inúmeros avanços técnicos, proporcionavam novos hábitos e vivências a um mundo de motor capitalista. Mas esta «Segunda Revolução Industrial»<sup>3</sup> seria acompanhada por grandes tensões e injustiças sociais que iriam revolucionar a ilusória estabilidade social do início do século.

A necessidade de conhecimentos aplicados, apoia-se no desenvolvimento dos conhecimentos científicos conduzidos com o objectivo de compreender o Mundo. Assim, a técnica e as tecnologias conduziram a uma disponibilidade de meios instrumentais, uma acumulação de experiências e competências que permitiram a formulação de novos problemas de ordem prática os quais – as técnicas e as tecnologias – por sua vez exigiram novos conhecimentos científicos, permitindo novos meios de expressão e comunicação. Assim se geraram novas formas de compreender os problemas económicos e sociais que, inevitavelmente, reconfiguram, a partir de então, o complexo científico e cultural.

O entendimento das transformações sociais e económicas passa inevitavelmente pelo equacionamento das técnicas como seu motor de acção e pela compreensão da sua natureza cultural e social. A importância das técnicas como parte integrante do complexo cultural de cada momento, justificam uma abordagem, ainda que sumária, sobre este assunto que será realizada no capítulo das técnicas.

A transição do século XIX para o século XX entendeu o fim de um ciclo temporal, a que Lewis Mumford (1934), designou por “época paleo-técnica”<sup>4</sup>. O ferro fundido, o carvão e a máquina a vapor tinham sido o motor de metamorfoses sociais e económicas profundas: o desenvolvimento de um sistema caracterizado pelo triunfo da Segunda Revolução Industrial justificava, em nome da eficácia, uma competição sem regras suscitando tensões e injustiças sociais.

A sociedade burguesa radiante com “o avanço da ciência, do conhecimento e da educação e também com o progresso tecnológico, material e moral” (Hobsbawm, 2002, p.18) estava infiltrada por um profundo mal-estar que iria determinar o seu colapso.

Contudo, a vida social e cultural era regulada, ainda, pela imagem e gostos desta classe exultante, a qual desejava retomar temas e formas medievalizantes («revivalismos») ou exóticos, realizadas com materiais e tecnologias modernas. A divergência em muitas áreas entre o gosto estético e as potencialidades das técnicas tornou evidente um conflito em muitas áreas entre o impulso da estética e as possibilidades das técnicas.

O gosto colectivo foi assim um claro indicador das clivagens sociais: a burguesia enriquecida e dominante manifestava o seu poder social através da exibição de artefactos, consumos e enquadramentos que se chocavam com os gostos conservadores e tradicionais nas classes aristocráticas em perda de influência, mas cujo estatuto a burguesia procurava alcançar..

É curioso assinalar que nesta época surgiram os primeiros manuais de boas maneiras – usualmente escritos por aristocratas mas sob pseudónimo – dirigidos à burguesia nova-rica, «*parvenue*». E não é sem significado que mesmo hoje esse tipo de publicações volte a ter importância...

As classes médias baixas, no entanto, não se mostravam sensíveis a um «gosto» para o qual não tinham meios nem motivação.

Um sistema de valores, regras, expectativas e modelos de vida estruturado em rotinas, em convicções conservadoras e avesso as novidades, mascarava conflitos e dúvidas latentes nas consciências e nas ideias.

Nos anos que antecederam o primeiro conflito mundial, a *Belle Époque* como que disfarçou um mal-estar entre expectativas e comportamentos. Aparentemente foi um período de grande optimismo, vitalidade e alegria de viver: a Europa protagonizava o progresso<sup>5</sup> mas era o ambiente de felicidade da vida parisiense que exercia maior atracção e simbolizava o «espírito do tempo». Paris ditava a moda, os costumes e regras sociais e exibia nas seguintes Exposições Universais as espectaculares invenções da tecnologia<sup>6</sup>.

É nesta época que a figura do engenheiro aparece como paradigma social e protagonista do progresso. É interessante referir que a pureza das concepções dos engenheiros era camuflada por ornamentações revivalistas-historicistas para satisfação do gosto da época, proliferando a produção do *pastiche* industrial em detrimento da função dos objectos, falseando materiais e técnicas na tentativa da cópia do antigo.

Em resposta a esta crise de valores estéticos, já na segunda metade do século XIX, em Inglaterra, país pioneiro da revolução industrial, o Movimento *Arts & Crafts* e o seu líder William Morris, criticaram a produção da indústria, propondo a defesa da manualidade, a defesa da cultura do objecto, a relação de complementariedade entre arquitectura e interiores e a negação da arte como exclusivo de elites. Alguns dos discípulos de Morris foram mais longe ao aceitarem a máquina, marcando o ponto de viragem entre uma atitude romântica de recusa da máquina e uma atitude contemporânea de aceitação dos novos meios de produção. O Movimento Arte Nova, embora com heranças *Arts & Crafts*, nomeadamente na complementariedade estrutura/decoração,

afastou-se deste ao aceitar a máquina, preocupando-se em estabelecer uma aliança entre arte e técnica e possuindo uma forte componente teórica substantiada na reflexão sobre a função dos objectos. É da aliança entre a arte e a indústria que arranca o *design* do século XX.

A recusa da estética utilitária dos engenheiros e o repúdio a qualquer inspiração em estilos passados foi consolidada numa atitude de retorno às formas e temas da natureza, «à fluidez das impressões do movimento», ao encontro de uma estética depurada por influência japonizante. Essa atitude ou gosto designado «Arte Nova» (*Art Nouveau*, *Jugendstil*)<sup>7</sup> foi muito rápida no tempo mas profunda nas repercussões que teve na moda e na vida da sociedade europeia de 1900 ganhando a dimensão de movimento de ideias, atitudes e comportamentos e atingindo a sua máxima popularidade com a Exposição Universal de Paris desse mesmo ano. Para este evento foi construída a primeira linha de metro da cidade e as entradas das suas estações, de Hector Guimard, captaram a admiração do público nacional e internacional<sup>8</sup>.

A moda continuava a linha estreita da última década do século XIX, de cintura de vespa com espartilho, dificultando a liberdade de movimentos das mulheres. Apenas nas viagens ou na prática desportiva, actividade que nas mulheres se limitava a pouco mais que o jogo de ténis<sup>9</sup>, os modelos podiam ser mais práticos e funcionais. Os chapéus de abas largas, decorados com ramos de avestruz, flores ou outros motivos, eram acessórios imprescindíveis que se exibiam nos passeios pelos grandes *boulevards*.

O mundo brilhante de Paris era composto de variados locais de prazer e distracção. As pessoas encontravam-se nas *promenades*, nos café-concerto e em locais nocturnos como o *Moulin Rouge* ou o Bairro de *Montmartre*. A arte dramática encontrava-se muito desenvolvida e a actriz Sarah Bernhardt, sua diva incontestável, personificava a figura de mulher excêntrica envolta num



ambiente de grande sensualidade e erotismo. A relativa liberdade dos costumes da cultura dos sentidos da *Belle Époque* parisiense não encontrava paralelo em Londres que era dominada pela moral puritana e intransigente da época victoriana<sup>10</sup>.

Foram conhecidas as formas da Arte Nova na arquitectura, na escultura, na pintura e nas artes decorativas mas, apesar desta produção, apenas uma elite intelectual esteve disponível para acolher a novidade, a audácia e espírito de vanguarda desta atitude extinguido-se a concretização do desejo que alguns artistas manifestavam de alcançar uma arte social.

O gosto popular não foi, no entanto, indiferente aos cartazes que anunciavam no espaço público os locais de diversão e os espectáculos teatrais. O grafismo construtivo das composições gráficas Arte Nova assentavam no simbolismo, simplificação do motivo, estilização das formas resultando composições de grande eficácia visual, rapidamente entendidas e memorizadas pelo público que aderiu entusiasmado às mensagens publicitárias que divulgavam. A mulher, tema principal dos desenhos, era interpretada nos contextos das atitudes, modas e comportamentos da *Belle Époque*. Mucha foi o mestre do *affiche* Arte Nova em Paris e a sua grande produção compreendia, entre muitos trabalhos, a publicidade a grandes marcas comerciais ou os cartazes para os espectáculos de Sarah Bernhardt.

No Portugal alheio à cultura industrial, o «espírito do tempo» chegou mais tarde. Na primeira década do século, o país assistiu a um prolongamento do gosto revivalista-historicista, herança do século XIX. A divulgação da nossa imagem no estrangeiro foi realizada na Exposição Universal de Paris de 1900, através do Pavilhão de Portugal e Colónias, de Miguel Ventura Terra, que apresentava uma gramática arquitectónica cosmopolita embora, no projecto interior da Secção Agrícola, o mesmo arquitecto apresentasse uma decoração nacionalista «pitoresca»<sup>11</sup>.

O «estilo português»<sup>12</sup> pretendendo promover a produção nacional e proteger as artes populares, começou a perder influência justificado pela sedução que os modelos franceses começavam a exercer numa nova burguesia urbana. Para satisfação desta classe emergente, os Armazéns do Chiado de Francisco Grandella ao estilo do *Printemps* de Paris, promovia os modelos parisienses divulgados em revistas como a Ilustração Portuguesa.

O desenvolvimento dos processos litográficos impulsionou, nesta época, o incremento das artes gráficas e o aparecimento das agências de publicidade que realizavam «cartazes de arte», uma nova forma de publicidade de crescente impacto pela sua possibilidade de comunicação em larga escala de uma determinada informação<sup>13</sup>, contratando diversos artistas cujo trabalho respondia às necessidades publicitárias de produtores como os dos vinhos Ribamar ou do tónico farmacêutico Sanogenol.

Maior audácia e rigor de ilustração reflectiram os anúncios ao vinho do Porto, Adriano Ramos Pinto, realizados por ilustradores estrangeiros e adquirindo grande notoriedade pela «tentação», mote da imagética da publicidade desta empresa, que provocava no público consumidor. Estas primeiras imagens publicitárias foram expressão do gosto da época, “mesclando o vitoriano, da segunda metade do século XIX com o recém-surgido Art Nouveau” (Vieira, 1999a, p.68) que, embora já muito divulgado na Europa, limitou-se em Portugal a uma expressão decorativa (Santos, 2003, p.113).

Mas, para além dos cartazes e embalagens publicitárias, também o bilhete-postal ilustrado estava muito vulgarizado e servia de suporte a inúmeros trabalhos de fotógrafos; o almanaque, pequeno livro de bolso de periodicidade anual, com agenda e divulgação de acontecimentos; ou ainda os programas, bilhetes de entradas, cartazes e outros elementos gráficos de divulgação do teatro, o espectáculo mais popular na época<sup>14</sup>, adquiriram grande visibilidade.

No entanto, foi a imprensa que se consolidou como o mais influente veículo de divulgação da informação: com o aparecimento das máquinas rotativas, os jornais desdobram-se em novos títulos constituindo um meio poderoso de combate ideológico e partidário como se verá no capítulo relativo às publicações periódicas.

O realismo nas artes gráficas ficou marcado pela acção de Rafael Bordalo Pinheiro que nos jornais *António Maria* ou *A Paródia*<sup>15</sup> utilizou a caricatura para a elaboração de uma crítica realista personalizada<sup>16</sup>. A sátira política foi uma constante neste artista que, em desenhos como *A Política: A Grande Porca*, com a colaboração do filho Manuel Gustavo e editados pelo jornal *A Paródia*, registou a crise e o declínio da monarquia.

A evolução da humanidade conhecia, então, uma mudança de paradigma cultural impulsionada por outras novas técnicas: a electricidade e o motor de explosão, bases de uma era a que Mumford (1934) designou por época neo-técnica, transportava-nos para um outro período em que tudo se questionava e tudo se experimentava. Recordemos que uma das primeiras consequências do motor eléctrico foi a libertação das máquinas fabris da servidão da caldeira da máquina a vapor e da sujeição aos veios e correias de transmissão alinhados nas naves – a produção descentralizou-se, a «implosão urbana» causada pela Segunda Revolução Industrial atenuou-se.

Referiu-se, como exemplo, no início deste texto, as interrogações e mudanças que ocorreram nas Matemáticas e na Lógica, na Física, na Biologia, na Psicologia, na Historiografia e na Análise Social e Económica. Mas em todos os domínios do saber e das atitudes as convicções até então seguidas foram postas em causa e deram origem a uma mudança de paradigma cultural.

## 1.2 A Mudança de Paradigma Cultural

Em paralelo com o que acontecia nos outros domínios, também o contexto político e social era impulsionador de uma nova atitude que gerava reacção ao conservadorismo mental e social. Recorde-se que a Revolução soviética e, a seguir, a 1ª Grande Guerra vieram alterar a ordem estabelecida entre as potências e alimentar, pela demonstração, as forças revolucionárias em todo o Mundo. Numa atmosfera de grande angústia e perturbação, todas as convicções foram postas em causa, metamorfoseando os gostos e atitudes.

Também as artes foram veículos visíveis da mudança cultural: as experiências revolucionárias desenvolvidas por Picasso, Matisse, Brancusi questionaram e rejeitaram as representações convencionais. Em busca de novas direcções apareceram, sucessivamente, movimentos e tendências: cubismo, surrealismo, abstracionismo, futurismo...

A arquitectura libertava-se das formas historicistas e revivalistas e procurava responder, de uma forma racional, a novos hábitos de viver e trabalhar. O racionalismo, o funcionalismo, o organicismo, apontavam um novo caminho estético a que as possibilidades de um novo material, betão armado, e do aço, davam forma.

A música procurou caminhos da Atonalidade com Schonberg e Weber, e acolheu as influências do Jazz com Stravinsky; e o Bailado com Diaghilev.

A literatura foi revolucionada por Proust, Joyce, Breton, Hemingway, Hesse...

Na sequência do breve momento da «*Belle Époque*» o século XX entrava no ritmo da «vida moderna» caracterizado pelas mudanças vertiginosas que os avanços técnicos e científicos possibilitaram. Novos hábitos, novos costumes sociais, novos gostos repercutiram-se no quotidiano; “a publicidade determinou gostos, atitudes e interesses massificados; a mulher adquiriu direitos e alterou

a sua condição social e cultural; os electrodomésticos tenderam a facilitar progressivamente as tarefas rotineiras; o telefone traduziu-se num dos inventos mais revolucionários; o automóvel converteu-se no símbolo da civilização moderna; o avião encurtou distâncias entre os lugares; a comunicação social – a rádio, a televisão e a imprensa – constituiu-se como um poder autónomo na sociedade; o cinema afirmou-se como a mais excelente revelação da modernidade; e a música criou novos sons, novos ritmos e novas expressões, recorrendo a suportes e influências de origens muito diversas” (Nunes, 2004, p.616).

Em Portugal o período pós-guerra ficou marcado pela existência de forças antagónicas: em 1914, jovens estudantes artistas como Eduardo Viana, Amadeu de Souza-Cardoso e Guilherme Santa-Rita regressaram de Paris causando uma ruptura no movimento modernista dando origem à afirmação do Futurismo. “Por um lado, o gosto oficial pendia para as formas académicas – mas ele não tinha por onde escolher porque, por outro lado, os «modernos», em vez de criarem novas formas, que pudessem opor-se às preferidas, limitaram-se a atacar estas e os seus efeitos muito mais do que as suas causas. Os dois gostos afrontavam-se: um esgotado já, o outro esgotando as próprias forças numa luta sem glória” (França, 2000, p.14). E, o mesmo autor, acrescenta: “era-se futurista um pouco da maneira, ao mesmo tempo orgulhosa e clownesca, como se era humorista em 1912-1913. Mas não se pode ignorar que o futurismo foi também o veículo de aproximação da arte moderna, ou da Europa contemporânea. As relações entre Paris e Lisboa, através dos artistas que lá viveram e que de lá se afirmaram, esclarecem-nos este ponto” (França, 2000, p.21) que será desenvolvido no capítulo dedicado ao estrangeiro.

### 1.3 A Emergência do Mal-estar Social e Cultural

No quarto final do século XX entrou-se numa nova época, caracterizada pelo domínio e a aplicação da «informação» à vida quotidiana, às actividades produtivas, à investigação científica que Martins Barata (2003b, p.29) designa como «a era info-técnica» revelando-nos os fundamentos desta transformação: “a lógica Matemática, apoiada no desenvolvimento da electrónica, permitiu lançar as bases da computação; sobre os trabalhos teóricos de Turíng, de Von Neumann, e Wiener, a tecnologia constrói quotidianamente máquinas mais rápidas e poderosas. A computação não se limita ao cálculo: associada ao trabalho pioneiro de Shannon, Kolmogorov, McMillan e muitos outros, está na base das telecomunicações modernas, da Televisão, da Telemática, do tele-controle, da tele-deteção...”.

“A história dos vinte anos após 1973 é a de um mundo que perdeu as suas referências e resvalou para a instabilidade e crise. E, no entanto, até aos anos 80 não era claro como é que as fundações da Era de Ouro se haviam desmoronado irrecuperavelmente. Nas regiões desenvolvidas não comunistas, a natureza global da crise não foi reconhecida e muito menos admitida até uma das partes do mundo – a URSS e a Europa Oriental do «socialismo real» – ter desabado inteiramente” (Hobsbawm, 2002, p.395).

O desmoronamento dos fundamentos que estabilizavam o mundo aconteceu rapidamente. O processo de aceleração é intrínseco à história da humanidade: há medida que o tempo avança esse processo desenrola-se a um ritmo cada vez mais rápido e, nos últimos decénios do século XX “a substituição de paradigmas, a propagação de influências, o questionamento dos valores estabelecidos, a alteração das «multidências» ou interpretações do Mundo atingem hoje uma rapidez, e sem dúvida, uma imprevisibilidade que causa um bem conhecido mal-estar social e cultural” (Barata, 2003a, p.30).

A incerteza do «espírito do tempo» reflecte-se através de atitudes pós-modernas e da emergência de um «desconstrutivismo» céptico e crítico. A conflitualidade generalizada a nível global, bem tipificada na ideia de um «choque de civilizações», sobrepõe-se uma «mundialização» das estruturas económicas, financeiras e empresariais a que se dá o nome algo equívoco de «globalização».

Na base deste complexo cultural estão as novas técnicas e tecnologias, designadamente as telecomunicações e a informática. Nesta associação permanentemente em curso, as técnicas deverão acompanhar as Ideias que vão estando em acção em cada momento da história. E essas são, nos nossos dias, o despontar de lógicas de valores múltiplos incorporando operacionalmente a incerteza; os avanços em áreas como a biologia molecular, a genética, as matemáticas e mesmo as próprias artes, orientam-se para a crescente emergência no mundo do pensamento da noção da complexidade.

O entendimento da natureza cultural das técnicas pressupõe a compreensão do funcionamento humano do processamento da informação. Destacam-se algumas ideias que estarão na base dos mecanismos do Saber, do Sentir e do Fazer.

Os caminhos da construção do conhecimento, da invenção e da inovação não são lineares. São processos culturais que pressupõem a observação, a ponderação, o poder de análise e de síntese, a capacidade de relacionar, encontrar analogias, descobrir nexos entre fenómenos, interdependências entre elementos vários. O progresso só se produz, contudo, através dos processos de difusão do conhecimento por diversos veículos e modos. As épocas de progresso e mudança de mentalidades são aquelas em que o conhecimento se torna acessível, se difunde por toda a sociedade que o procura, utiliza e cultiva acrescentando e reconstruindo o património comum cultural. A difusão faz-se de vários modos, entre eles – o contágio por

proximidade em que se recebe a influência, aprende-se vendo fazer, aceita-se o que está próximo e é diferente, que se observa e permite a comparação; – e a transmissão das ideias veiculadas por meios, canais de informação ou acções pessoais.

Porém, as ideias e os conhecimentos altamente inovadores, isto é, com um elevado potencial em relação às ideias geralmente vigentes difundem-se com maior velocidade que pequenos avanços significativos. Para isso é necessário a disponibilidade cultural para aceitar a inovação. Um meio rotineiro, fechado e inerte paralisa a difusão dos conhecimentos, em todos os seus níveis e formas (Barata, 2003a).

Não basta ter acesso à informação. É preciso integrá-la no conjunto dos saberes já adquiridos, transformá-la em conhecimento, compreensão e, a partir daí, agir, fazer (Le Moigne; Morin).

#### **1.4 A Complexidade do Fim do Século**

O complexo cultural do final do século, caracterizado por um estado de sincretismo onde tudo parece ser válido e sustentado, abriga um mundo de grandes incertezas e complexidade. Estas induzem um sentimento geral de insegurança, como defesa contra este surgem as atitudes fundamentalistas e os fanatismos. Como tem sido constante ao longo da História do pensamento, também no tempo actual se procura encontrar uma visão coerente e significativa da sociedade, do Homem e do seu lugar no Mundo. Pelo menos duas tendências, atitudes ou abordagens podem representar a vontade da unificação dessa visão.

Uma das tendências ou atitudes corresponde à convicção de que o poder uniformizante dos fenómenos da globalização e da cultura de massas, a mundialização da informação, das economias e dos desejos deverão conduzir a um complexo cultural de grande homogeneização; um vago «fim da História»



encontraria aí as suas formas designáveis. Outra tendência ou atitude impregna hoje progressivamente o pensamento contemporâneo e de forma irreversível: a que consiste na recusa da submissão à herança do positivismo e do cartesianismo, e à aceitação da complexidade, da imprevisibilidade, da emergência e da dinâmica como constituintes das lógicas operativas capazes de dar sentido e razão ao Mundo dado à consciência.

A grande ruptura do início do século XX, referida no ponto 1.2 desta dissertação, deu lugar a este profundo reexame dos fundamentos na contemporaneidade próxima de nós: as abordagens sistémicas nos domínios da Biologia e do Cognitivismo, por exemplo com Varela, ou Laborit, na teoria geral dos sistemas complexos com Von Foerster, Le Moigne e Haken, no domínio da complexidade social com Morin e Dupuy, levam a procurar compreender a evolução da expressão visual também como estando inserida num sistema social.

Assim esta evolução é abordada nesta tese, numa perspectiva que assume a natureza dos processos «emergentes» (que surgem eventualmente como resultado imprevisível da edição de dois processos independentes), da complexidade sistémica (que considera as interacções possíveis entre todos os elementos de um conjunto); da imprevisibilidade e da incerteza (que impedem as formulações deterministas e a sua verificabilidade).

### **1.5 Interrogações no Começo do Século XXI**

A abordagem seguida na presente dissertação, tal como foi explicitado na introdução geral, dirige-se à interpretação da evolução da expressão visual ao longo do século XX. Esta abordagem foi entendida como sendo mais do que uma enunciação narrativa, factual e de pendor erudito, procurando ser indiciadora de tendências e instigadora de uma problemática.

A interpretação das tendências, significados e situações verificadas no findar do século XX não pode deixar de suscitar reflexões, e conduz a uma proposição de pistas e caminhos prospectivos.

Não se trata, evidentemente, de projecções, predições ou pré-figurações de qualquer espécie futuroológica, e sim de mostrar os vultos de realidades que se apresentam como portadoras de futuro, e sem avaliar ou tomar posições em relação ao seu significado.

Destas realidades destacam-se:

- A prática fusão, mais do que a simples complementaridade, entre os meios técnicos de difusão da imagem, do som e de dados permitida pelas tecnologias digitais que altera a noção de expressão visual limitada à expressão gráfica, impressa ou não. As consequências já imagináveis, desta fusão quanto às práticas profissionais e à formação dos seus agentes adivinham-se fortíssimas.
- A «portabilidade» dos meios de acesso à informação visual e sonora integradas, com a decorrente modificação das escalas dimensionais e da sua percepção.
- O rápido desenvolvimento da imagem de síntese e da sua integração com a imagem captada do mundo real, cujas possibilidades abrem campos alargados à criatividade mas não deixam de criar problemas deontológicos, éticos e jurídicos ainda apenas entrevistos.

Este enunciado de realidades, actuais e potenciais, tem o seu lugar na economia desta tese, no sentido em que a evolução que se apontou relativa ao século XX contém matéria de reflexão sobre o rápido devir deste campo de valores. E tal reflexão aponta para que as análises factuais, eruditas e cartesianamente segmentadas e assumindo na prática qualquer linearidade

dos processos históricos se irão progressivamente mostrando insuficientes para enfrentar a mudança, a incerteza e a dinâmica, sendo que cada vez mais serão necessárias as abordagens e atitudes mentais baseadas em termos probabilísticos da complexidade.

## **2. A Aceitação Social**

Subjacente às alterações do gosto, e potencioando-as, está a aceitação social de cada uma no seu tempo próprio.

Uma modificação do gosto introduzida através de qualquer processo da inovação, seja ele «gradualista» ou «de acumulação», de «destruição criadora» ou de «voluntarismo» e «vanguarda», não é geralmente aceite sem resistência generalizada pela comunidade.

Para que se implante na sociedade, um «gosto» tem que ser aceite por esta através de um processo dialéctico de «rejeição» e de «adopção».

A aceitação social é assim um vector contextual da configuração de um determinado espírito do tempo, e consolida-o, estabelecendo as bases do que se considera geralmente definidor do ambiente cultural social.

A dialéctica «rejeição/adopção» traduz-se por uma dinâmica psico-social de «exclusão/inclusão» cujas manifestações mais claras são legíveis ao nível dos comportamentos e valores sociais. Neste sentido o «gosto» e a sua evolução são indicadores claros da inclusão e exclusão de grupos ou estratos da população em relação a outros valores, por exemplo cívicos e económicos.

As modas constituem uma face dos fenómenos de alteração do gosto que têm sido estudadas sob vários aspectos sobretudo sociológicos e históricos. Convém porém entender que o fenómeno «moda» traduz usualmente modificações do gosto com carácter circunstancial, limitado e relativamente fugaz, sendo de um modo metafórico equivalentes a «ondulações de pequeno

comprimento de onda» dentro de um fundo de «ondulações de grande comprimento de onda» que, estes sim, traduzem o «espírito do tempo» e determinam a aceitação social.

As alterações «de pequeno comprimento de onda» são particularmente visíveis em certos aspectos como o traje, os modos de expressão oral e escrita sujeitos ao uso de locuções e até de entoações que se espalham rapidamente e fugazmente em estratos diferentes da sociedade (por exemplo entre os adolescentes; entre as pessoas da alta sociedade, os meios populares de «bairro», etc.). E mesmo nos meios profissionais do design, são visíveis «modismos» na composição gráfica, na decoração e no «styling» de alguns objectos correntes.

A aceitação social toma aqui as suas formas mais evidentes quando usa as alterações do gosto como sinais de demarcação de grupo e indicadores de pertença ou exclusão.

Não é sobre estas flutuações com o carácter fugaz ou passageiro das modas que incide a abordagem do presente estudo, procurando-se antes detectar os movimentos do gosto enquadrados e entendidos como resultantes do movimento conjunto dos factores históricos, sociais e económicos que configuram o complexo cultural em cada momento se este for entendido despojado dos aspectos erráticos e espúrios.

---

## Notas

<sup>1</sup>A propósito deste tema, refira-se a obra de Dorflès, Gillo (2001), *Oscilações do Gosto*, Lisboa, Livros Horizonte

<sup>2</sup> Para enquadramento deste capítulo, introduz-se as ideias de complexo cultural e coerência cultural adaptado do texto – “As ciências da complexidade, sinal ou motor da vontade de unificação cultural” (Barata, 2004).

O «complexo cultural» de cada época pode ser compreendido pelo conjunto resultante da totalidade das suas sub-culturas características – cultura musical, cultura desportiva, cultura científica, cultura ambiental, etc. Por outro lado, poderão descortinar-se naquele complexo cultural, três formas ou domínios em que se manifesta o fenómeno cultural, a todos os níveis: a CULTURA DO SABER, a CULTURA DO SENTIR, e a CULTURA DO FAZER.

A cultura do SABER é paradigmaticamente representada pelo Saber científico e pela sua dinâmica e modos variados de acção; a cultura SENTIR, pelas Artes em todas as suas manifestações e modos, e a cultura do FAZER pelas técnicas e tecnologias, isto é, aquelas actividades que de uma maneira ou outra configuram o enquadramento da vida material da sociedade, formando o substrato daquilo a que o historiador Fernand Braudel designava por «civilização material».

Assumindo a noção proposta de «complexo cultural», pode avançar-se a ideia de que tal complexo apresenta em cada momento da História graus diversos de **coerência**.

Épocas de grande coerência, isto é, em que as diversas sub-culturas em presença se mostram em consonância perante algum paradigma unificador são exactamente aquelas às quais se podem aplicar designações próprias, identificadoras e até comumente aceites. Outras, de transição ou de desagregação cultural, ou mostram a aceitação «sincrética» de vários paradigmas sem conflito, ou simplesmente não são referíveis a nenhum paradigma designável. Como desenvolvemos no corpo do texto, o mundo de grande «coerência» e estabilidade do final do século XIX é fragmentado pela emergência de interrogações em múltiplos domínios. Ao longo do século XX, a busca de novos caminhos, a afirmação de novos princípios e conflito entre eles, as cristações e antagonismos foram configurando um estado de «sincretismo» em que aparentemente tudo é válido, tudo pode ser sustentado e defendido.

<sup>3</sup> O ferro fundido, o carvão e a máquina a vapor foram as bases materiais da Segunda Revolução Industrial. Como consequência do desenvolvimento tecnológico emerge a figura do «engenheiro». Uma inovação técnica posterior, o aço, veio auxiliar os problemas técnicos destes profissionais e sustentar a abrangência de factos que deram suporte à Segunda Revolução Industrial.

---

<sup>4</sup> Terminologia criada por Lewis Mumford (1934) em “Técnicas e Civilização”. Este período sucede à Época Eotécnica (ou época do vento, da água, da madeira e da força muscular).

<sup>5</sup> Esta civilização (ocidental) do século XX estava “profundamente convencida da centralidade da Europa, berço das revoluções da ciência, das artes, da política e da indústria, e cuja economia prevalecera na maior parte do mundo, que os seus soldados haviam conquistado e subjugado; uma Europa cujas populações (incluindo o vasto e crescente fluxo de imigrantes europeus e seus descendentes) haviam crescido até somar um terço da raça humana; e cujos maiores Estados constituíam o sistema da política mundial” (Hobsbawm, 2002, p.18). Note-se que Chicago e Nova Iorque eram também já grandes centros urbanos.

<sup>6</sup> Em 1889 a Torre Eiffel era exibida como um triunfo da técnica. Recorde-se que se as exposições de 1878 e 1889 tiveram no seu âmago a procura de soluções estéticas inovadoras para a arquitectura do ferro, a de 1900, organizada sob o tema da electricidade, organizou-se por critérios decorativos (Reis, 2004a, p.30).

<sup>7</sup> A Arte Nova tomou diferentes nomes e características conforme os países onde se desenvolveu apesar de serem resultantes das mesmas fontes e ligadas aos mesmos princípios – **Art Nouveau** (França), **Jugendstil** (Alemanha), **Sezessionstil** (Áustria), **Style Liberty** (Itália), **Modernista** (Espanha) entre outras designações. (Champigneulle, 1973). Também é frequente a utilização das expressões **Movimento Art Nouveau** ou **Modern Style** que correspondem às características das escolas: as escolas *Art Nouveau* têm tratamento curvilíneo (francesa-Paris e Nancy; belga, italiana, espanhola, portuguesa e alemã) e as escolas *Modern Style* gozam de tratamento rectilíneo (Glasgow e Viena de Áustria).

<sup>8</sup> Pela popularidade que as estações de Metro de Paris de Hector Guimard obtiveram, a *art nouveau* foi também designada, por *style métro* (Reis, 2004a, p.30).

<sup>9</sup> Recorde-se que a competição desportiva feminina foi rejeitada nos primeiros jogos olímpicos da era moderna que se realizaram em Atenas em 1896.

<sup>10</sup> A Inglaterra era, à época, o eixo fundamental do comércio e da informação entre os países industrializados. Para esta realidade contribuíram as reservas em mão de obra e matérias primas das colónias. O país protagonizava o desenvolvimento na ciência e na técnica (Reis, 2004a, p.30).

<sup>11</sup> Como refere Helena Souto (2000, p.37), “no caso de Portugal, o concurso para os nossos pavilhões ilustra bem quer o recrutamento dos arquitectos nacionais, quer também os dois projectos vencedores, ambos da autoria do arquitecto Miguel Ventura Terra (1866-1919) – juntamente com os de Raul Lino (1879-1974), considerado desde logo o grande vencedor, se constituíram em referências fundamentais da cultura arquitectónica portuguesa do início do século XX, referências e caminhos opostos, empenhado (Ventura Terra) num progressismo urbano de largos voos mesmo desnacionalizados, embebidos (Raul Lino) numa coerência histórica, nacional e «genuína»”.

<sup>12</sup> “A salvaguarda das artes populares seria o ponto de partida para a definição de um pretenso «estilo português», que outros encontrariam no relançamento do manuelino, de herança romântica, ou na

---

recuperação dos estilos «nacionais» das eras passadas de D. João V ao D. José e ao D. Maria...” (Santos, 2003, p.111).

<sup>13</sup> Interessante verificar o impacto, segundo a época histórica, dos diferentes suportes de informação. Neste início de século e devido ao desenvolvimento das artes gráficas, o cartaz é um veículo de informação em grande desenvolvimento e tão importante na divulgação de ideias e informação como o foram no seu tempo, a inscrição mural ou os editais. Já quase no final do século, em período pós-revolução de Abril, assiste-se novamente à importância dos murais, de influência maoísta, para divulgação de ideias políticas (CTT, 2003).

<sup>14</sup> A popularidade do teatro era, no entanto, ameaçada pelos primeiros animatógrafos. Como nos refere Malheiro Dias (in Vieira, 2001a, p.131), “os teatros de Lisboa (...) atravessam um período angustioso de crise (...). É que o cinematógrafo singularmente satisfaz uma das mais vivazes preferências do homem: a brevidade. O cinematógrafo está para o teatro como o magazine está para o livro”.

<sup>15</sup> *A Paródia* teve o início da sua edição em 17 de Janeiro de 1900 e foi o último jornal editado por Rafael Bordalo Pinheiro.

<sup>16</sup> Veja-se, a propósito, os desenhos e caricaturas deste autor sobre a exposição Universal de Paris de 1900 no jornal *A Paródia*, nº1 e nº2, Janeiro de 1900 como nos indica Helena Souto (2000, p.37).





## Capítulo 2

### **A Utilização e a «Instrumentalização» da Comunicação Visual**



A comunicação visual, tanto como a comunicação verbal, permite veicular mensagens explícitas mas também implícitas e até mesmo subliminares. Como tal torna-se um meio de propagação de ideias e de exercício de influências que não pode ser ignorado tanto na esfera da acção pública, cívica e política como no domínio das actividades económicas.

Ideologias, conjunturas e circunstâncias e jogos de interesses devem ser considerados dentro do contexto em que se configura, em cada momento histórico, a evolução dos modos, intenções e práticas da comunicação visual.

## **1. Pela Política e no Mundo**

### **1.1 A Primeira Guerra Mundial**

Em Junho de 1914, o assassinato do arquiduque austríaco Francisco Fernando, em Sarajevo, capital da Sérvia, foi o elemento desencadeador dos acontecimentos que deram origem à Primeira Guerra Mundial. Como represália, a Áustria declarou guerra à Sérvia e este acto de agressão desencadeou uma rede complexa de alianças políticas e militares, envolvendo todas as grandes nações europeias no conflito. A chacina em larga escala esgotaria as forças dos países em guerra, deixando-os permeáveis a alterações profundas. O envolvimento dos Estados Unidos da América no cenário de guerra foi decisivo para a vitória dos aliados, mas os acordos de paz que se seguiram implicaram graves problemas económicos aos alemães, alimentando um ressentimento crescente que prepararia o caminho para o conflito seguinte.

O primeiro conflito mundial derrubou a antiga ordem política do mundo (alicerçada no absolutismo monárquico)<sup>1</sup> e o conflito promoveu a revolução social em várias regiões da Europa e Rússia: a queda do regime czarista serviu de catalizador para o triunfo da Revolução Soviética, em 1917, sedimentada na ideia de um mundo novo, socialista (substituindo o capitalismo do séc. XIX), promotor da igualdade e justiça social.

Na Europa Central, nasceram os estados da Checoslováquia, Finlândia, Letónia, Lituânia e Estónia e reorganizaram-se a Áustria, a Hungria e a Polónia. Na Itália, em 1922, o regime fascista tomou o poder e, em 1933, surgiram as condições para a ascensão do Nazismo ao governo da Alemanha<sup>2</sup>.

No mapa geopolítico passaram a existir três linhas de força política que disputavam a primazia – o Comunismo (marxista), o Capitalismo reformado (social democracia) e o Fascismo – cujas mensagens político ideológicas requeriam uma imagética própria.

Paralelamente, o vocabulário visual do modernismo<sup>3</sup> era uma realidade após o primeiro conflito mundial e tinha o seu âmago nas grandes cidades da Europa Ocidental. “Para além do anseio por uma nova linguagem visual mais racional, que expressasse modernidade e se adequasse à «era da máquina», a estética das *avant-gardes* dos anos 20 reflectia igualmente uma atitude política. Sem excepção, o novo «estilo» foi desenvolvido em círculos revolucionários, muitas vezes ligados às ideologias políticas comunista, socialista ou, no mínimo, social-democrata” (Bruinska, 2005, pp.56-57).

A história da utilização e «instrumentalização» da expressão gráfica para fins políticos teve o seu âmago no primeiro conflito mundial. A dimensão alcançada justifica uma abordagem mais pormenorizada ao assunto.

Deste modo, na primeira guerra mundial, através do poder de uma orientação de imagens veiculado pela propaganda política, a “guerra tradicional transformou-se em «guerra total» ” (Aurélio, 2004, p.11)<sup>4</sup>.

Para além da necessidade de um vasto sistema simbólico para a organização e identificação da estrutura militar dos países em guerra, havia que moldar convicções e sentimentos a favor de ideais políticos e ideológicos. A expressão visual, através do suporte percursor do cartaz<sup>5</sup>, tornou-se um recurso estratégico decisivo para dar forma imagética à acção e propaganda políticas. “Foi tal a eficácia da nova arma, tão grande a influência dessas

imagens criadas especialmente para o efeito e sem qualquer preocupação de verdade, que desde o fim da guerra o fenómeno da manipulação (ou violação, como prefere Tchakhotine) das massas nunca mais deixou de dar lugar a estudos e preocupações de toda a espécie, invariavelmente marcados pela sensação de estranheza e incómodo que a aparição da arte envolvida no chamado «teatro de guerra» sempre causou” (Aurélio, 2004, p.12).

É de realçar o importante papel dos cartazes de propaganda no incentivo e estímulo ao alistamento e à participação no conflito. Com o objectivo de recrutamento de tropas e de mobilização das populações para a participação no esforço de guerra<sup>6</sup>, múltiplas formas de comunicação foram ensaiadas, combinando palavras, imagens, símbolos, sons e recordações de factos históricos.

A utilização da comunicação visual foi determinante no despertar de consciências e a sua «instrumentalização» sinónimo duma eficiente estrutura de manipulação de massas. Os elementos e características das concepções gráficas eram similares, recorrendo aos símbolos identitários e aos episódios e heróis nacionais: “O galo francês, a águia alemã, austríaca ou americana, o leão inglês – e estereótipos nacionais como o britânico Jonh Bull e o americano «Tio Sam»” (Ventura, 2004, p.18). Mas, também, certos estereótipos nacionais foram criados com a intenção de motivar a adesão popular através de figuras de soldados anónimos: o tipo do «Poilu» Francês, difundido pelo «Petit Parisien»; o «Tommy» inglês; o «Fritz» alemão.

Mais elaborada e articulada foi a campanha dos EUA, após a entrada, em 1917, do país na guerra. Através duma estrutura oficial de propaganda, o CPI – Committee on Public Information – planearam-se campanhas criteriosamente estudadas, obedecendo às mais inovadoras estratégias publicitárias, com o intuito de promover os propósitos bélicos, combater a propaganda alemã e controlar a informação. “Como as resistências à guerra eram muito fortes, havia

que convencer o público que se tratava de uma guerra defensiva, e que o inimigo, rude e brutal, era o único agressor” (Ventura, 2004, p.22). A estratégia de propaganda focalizava-se no apelo à emoção e a imagem era orientada e manipulada para este fim como é paradigma o cartaz de apelo ao alistamento protagonizado pelo «Tio Sam», que aponta o dedo ao observador, interpelando-o: «I Want you for US Army»<sup>7</sup>.

Foram os cartazes da Primeira Guerra Mundial que inspiraram a propaganda política, que se seguiu em Itália, na Rússia e na Alemanha. A fotomontagem adicionaria à expressão gráfica um novo e expressivo recurso de comunicação. Paralelamente, as vanguardas introduziam novas formas de combinar letras e palavras para compor imagens.

## 1.2 A Itália Fascista

Quebrar as convenções tipográficas era um dos objectivos do programa do movimento futurista. Com efeito, esta nova estética, liderada por Filippo Tommaso Marinetti, pretendia o corte radical com tudo o que era passado e defendia o mundo moderno e as suas características de velocidade, dinamismo das máquinas e sistemas de comunicação.

A utilização livre das palavras e das letras, surgindo em composições diagonais e assimétricas sem hierarquia de importância, quebrava os princípios da tipografia convencional. Mas, se estas composições futuristas ganhavam um efeito dinâmico, a descodificação da mensagem era confusa pela ausência de elementos orientadores da leitura das palavras. Estávamos na época das «Parole in liberta» como escreveu o poeta e teórico futurista Marinetti<sup>8</sup>. No seu livro *Zang Tumb Tumb*, publicado em 1914, o poeta tentou encontrar equivalentes visuais, através do uso de diversos tipos e tamanhos de letras, para os sons da batalha de Tripoli (Hollis, 1997, p.38).

A relação de cumplicidade entre a «estética futurista» e a publicidade teve expressão em vários trabalhos. O *designer* gráfico Fortunato Depero, figura de realce na área do *design* gráfico, considerava que “a arte do futuro será inevitavelmente a arte publicitária”, desafiando o mundo da publicidade a manifestar novo entusiasmo pelas “nossas glórias, nossos homens, nossos produtos” (Hollis, 1997, p.42).

Com esta argumentação o Futurismo promoveu Mussolini à liderança do fascismo italiano. Recorde-se que 1919, Mussolini fundou a organização *Fasci Italiani di Combattimento* que originaria, mais tarde, o Partido Fascista. Entre 1922 a 1943, foi primeiro-ministro com poderes absolutos na governação de Itália. Em 1933, com a «A Marcha sobre Roma», acontecimento para celebrar o décimo aniversário do movimento fascista, a expressão visual gráfica servia o anseio de afirmação de poder da ideologia autoritária<sup>9</sup>.

As inovações tipográficas do futurismo seriam aproveitadas pelos dadaístas na Alemanha e por outros núcleos de vanguardas criativas, colaborando para a construção de uma nova tipografia que procuraria expressar a nova sociedade ligada aos valores da tecnologia e do movimento. Aliás, como refere Matos (1999, p.25), “toda a experimentação tipográfica que se viveu na Europa deste período, teve uma influência determinante e duradoura no *design* gráfico contemporâneo”. A nova tipografia que surgiu fruto das experiências do Movimento Dada e de outros grupos de vanguarda, seria introduzida “num novo conceito de comunicação gráfica, sustentado e moldado pelas escolas alemã da Bauhaus, e holandesa do De Stijl. Estas, nos anos vinte, aproveitando da influência construtivista de Lissitzky, já haviam fundado ateliers de tipografia e publicidade, onde as inovações se produziam através da tipografia manual, mexendo com letras de todo o tamanho e escala, combinadas com prensas de gelatina e prensas de prova rotativa. Estes trabalhos impressos centravam-se, tal como na Rússia, maioritariamente em

livros e cartazes, baseados em experiências inovadoras como a impressão em conjunto, a impressão sobreposta e composições tipográficas com letras de madeira em escala grande, que vieram a cunhar a concepção de *design gráfico*” (Matos, 1999, p.25)<sup>10</sup>.

### 1.3 A Revolução Soviética

Em Outubro de 1917, sob a liderança de Lenine, a revolução russa causou profundas roturas na vida social, política e económica do país. Sob a ideologia comunista, a propriedade privada foi abolida e a igreja extinta. Após três anos de guerra civil, que devastou o país, o regime consolidou-se e a então designada União Soviética, modernizava-se a um ritmo espantoso. Para concretização do ideal de igualdade e justiça social, a educação e saúde gratuitas tornaram-se acessíveis às massas.

Recorde-se que, em 1924, a morte de Lenine e as lutas pela sua sucessão voltaram a ameaçar a paz na União Soviética. Após alguns anos de disputa pelo poder, Estaline venceu Trotsky e a acção totalitária do seu regime concorreu com a ditadura impiedosa do Nazismo. A rivalidade do bloco soviético com os Estados Unidos da América dominou a cena política mundial e apavorou a humanidade com o massacre nuclear. Ao longo dos anos, diversas crises internas foram minando a URSS que acabou por ter o seu fim em 1989<sup>11</sup>.

Recuando à emergência do período revolucionário, refira-se a importância da comunicação visual como elemento impulsionador desta profunda mudança que ocorreu na Rússia. O país tinha uma forte tradição visual estruturada em publicações periódicas ilustradas de índole política e em ícones Lubok (folhas narrativas, ilustradas por gravuras artesanais dos camponeses russos).



Por outro lado, a vanguarda artística motivada pelos futuristas, estava muito receptiva ao progresso, à possibilidade de utilizar a expressividade das formas e à convicção de que as forças criativas podiam transformar a sociedade.

Em 1915, Malevich proclamou o Suprematismo, movimento que apontava para a representação da «pura sensação» através do uso de formas puras e geométricas e restrição do uso de cores. A liberdade de criação defendida por Malevich foi rejeitada por Tatlin e Rodchenko, que consideravam que o artista devia ser um trabalhador anónimo ao serviço da sociedade<sup>12</sup>. “O construtivismo, nova concepção artística que estes elaboraram com outros artistas, tinha como objectivo impulsionar a sociedade tecnológica, associando o intuito vanguardista do progresso artístico à intenção política e ideológica, que visavam aplicar à revolução socialista” (Matos, 1999, p.25).

Rodchenko, Mayakovsky, Vassily Kadinsky e outros artistas, empenharam-se avidamente na construção da identidade visual da Rússia pós-revolucionária, afirmando explicitamente os ideais políticos do socialismo sob a estética inovadora do construtivismo. Esta estética, que acompanhou a fase leninista da revolução (1918-24), foi suprimida na era do totalitarismo estalinista (anos 30) por entrar em conflito com a linha oficial que o partido comunista advogava para a arte, como se explicita ao longo do texto.

Apoiada numa filosofia mecanicista, a estética revolucionária do construtivismo impulsionava o «artista-engenheiro» a exprimir-se através da maquinaria tipográfica. Foi sobretudo através dos trabalhos de Rodchenko e El-Lissitzky, que se criou o novo *design* tipográfico apoiado na predominância da horizontal usando tipos *sans-serif* muito pesados de contornos rectos (Matos, 1999, p.26)<sup>13</sup>.

As experiências no campo da fotomontagem, ilustração, tipografia e layout geraram linguagens gráficas profundamente eficazes na propaganda política e na publicidade. Conscientes da situação paradoxal da utilização da publicidade

de índole capitalista para propósitos revolucionários, Rodchenko e Mayakovsky criaram um novo conceito de comunicação gráfica “que promovesse tanto os produtos estatais, como a própria ideologia comunista: slogans gritantes e composições agressivas, baseadas em fortes diagonais e cores” (Matos, 1999, p.26).

Com a instauração do regime estalinista, o construtivismo foi reprimido a favor de um realismo heróico, compreensível pelas massas e que fosse reproduzível em outros países aspirantes ao comunismo. O realismo soviético foi aclamado como a (única) estética oficial. Antevendo esta realidade, El Lissitzky e outros artistas abandonaram o país e divulgaram no exterior o grafismo soviético<sup>14</sup>.

O realismo heróico tornou-se o dogma dos regimes totalitários, como veio a acontecer na Alemanha nazi, e a arte moderna reprimida por ser considerada pervertida e decadente. A rotura na evolução cultural, que decorria desde os primeiros anos do século, teve com estes regimes uma profunda expressão.

#### **1.4 A Alemanha de Hitler**

Foi no enquadramento de uma Alemanha sofrendo o rescaldo económico da guerra e humilhada pela força do Tratado de Versalhes (onde assumiu ser a responsável pelo conflito e acordou com as limitações impostas às suas forças armadas) que deve ser compreendida a ascensão de Adolf Hitler ao poder. O ambiente de descontentamento que se vivia no país foi sendo agravado pelas restrições económicas e comerciais impostas pelos Aliados, originando carências profundas.

Personificando a promessa de uma chefia forte, e apoiado pelas competências propagandísticas de Goebbels, Hitler foi nomeado, em 1933, líder do Partido Nazi e, após a morte do presidente Hindenburg no ano seguinte, tornou-se o chefe (Führer) da Alemanha.

Alicerçado na exploração do descontentamento económico e na convicção da supremacia da raça ariana, foi pondo em prática as suas ambições territoriais com o auxílio de umas forças armadas revigoradas num desafio frontal aos termos do tratado de Versalhes. No seguimento do seu desejo de conquista do mundo desencadeou, em 1939, as hostilidades na Europa.

A guerra generalizou-se com a participação da União Soviética, dos Estados Unidos e do Japão envolvendo um imenso sofrimento humano. A guerra terminou com a derrota do Japão e da Alemanha e com o registo do maior genocídio da História: 6 milhões de judeus e outros considerados como raças inferiores, mortos.

A promoção da filosofia nazi de supremacia ariana e do culto da personalidade de Hitler foi dirigida por Goebbels, ministro de propaganda, durante o período do Terceiro Reich. Todas as ideias difundidas pela imprensa, artes, música, teatro, cinema, literatura e rádio foram controladas e qualquer expressão contrária à ideologia nazi, ridicularizada e suprimida.

Logo em 1933, a escola Bauhaus que tinha conhecido, no período entre guerras, uma grande visibilidade pelo programa e conceito do seu ensino artístico, vocacionado para dar respostas funcionais e esteticamente satisfatórias às exigências da sociedade industrial, foi encerrada<sup>15</sup>.

Da mesma forma, outros ramos do mundo artístico foram sofrendo um fim semelhante. Conceitos fascistas como *entartete Kunst* (arte degenerada) ou *entartete Musik* (música degenerada) foram a explicação utilizada para banir e vexar as linguagens experimentais e revolucionárias em curso desde os primeiros anos do século XX. Picasso, Paul Klee e a grande generalidade dos artistas modernos assim como Schoenberg e Weber e outros compositores de música atonal, foram ridicularizados e excluídos.

No sentido da «afirmação do poder» do regime nazi, a comunicação visual foi intensamente condicionada e orientada. Em *Mein Kampf* (A Minha Luta), Hitler desenvolveu as suas teorias políticas e planeou a simbologia do Partido. O nacional-socialismo foi representado pelo branco, para simbolizar a pureza racial, e pelo vermelho para identificar o programa social. A cruz suástica, reconhecida como símbolo do anti-semitismo, era agora combinada com a águia imperial alemã para representar o Terceiro Reich (Hollis, 1997, p.106).

No esforço de guerra, a expressão gráfica foi entendida como uma ferramenta poderosa na afirmação dos conteúdos ideológicos e na manipulação da mente colectiva. Por outro lado, a fotografia tornara-se um veículo de propaganda de grande eficácia pela sua função documental e pela possibilidade de ser subvertida transmitindo realidades falseadas. A manipulação da imagem ganhava agora um significado profundo pela possibilidade que a técnica dava na construção da mensagem desejada<sup>16</sup>.

Também as exposições foram um suporte eficaz de propaganda e um veículo para os regimes totalitários exibirem as realizações colectivas em tons heróicos<sup>17</sup>. A vontade de poder de Hitler ficou manifestada na exposição «Dê-me quatro anos» realizada em Berlim em 1937: as estruturas e imagens de grandes dimensões mobilizavam os visitantes no sentido da construção de uma «vontade colectiva» de participação no ideal nazi. Recorde-se o poder visual das grandes encenações de massas do poder nazi dirigidas aos níveis mais profundos da consciência colectiva. O impacto «hipnótico» das grandes manifestações visuais adquiria uma outra dimensão não proporcionada pela utilização da imagem em termos gráficos.

De igual forma, foi com uma imagem de grande espectáculo visual que a guerra chegou ao fim: o terrível e ameaçador «cogumelo», resultado do lançamento da bomba atómica, no dia 6 de Agosto de 1945 sobre Hiroshima e, três dias depois, sobre Nagasaki, ficou para sempre gravado na memória colectiva.

## **2. Pela política e em Portugal**

### **2.1 A Formação da Opinião Pública pela Imagem**

A utilização da imagem para fins de crítica, sátira ou propaganda política foi uma constante ao longo da história portuguesa do século XX, com as configurações específicas que os diferentes contextos sociais, políticos, culturais, técnicos e económicos atribuíram aos paradigmas temporais.

No início do século, o entusiasmo crescente pelos ideais republicanos ameaçava a monarquia. A análise possível da actualidade política e social<sup>18</sup> era realizada em jornais como *O Século*, *O Diário de Notícias* em Lisboa, *O Primeiro de Janeiro*, *O Jornal de Notícias* no Porto e em outras publicações periódicas, à época, veículos de excelência da comunicação social.

Através da acção do desenho de imprensa, a imagem tornou-se uma referência obrigatória na formação da opinião pública. Rafael Bordalo Pinheiro desenvolveu um vasto trabalho de caricatura política, registando os acontecimentos da vida política portuguesa durante os 40 anos que precederam a implantação da República<sup>19</sup>. São exemplos destes registos jornais como a *Lanterna Mágica*<sup>20</sup>, o *António Maria*, os *Pontos nos ii* e publicações como o *Álbum de Glórias*.

Com a caricatura, Bordalo Pinheiro foi elaborando uma crítica realista personalizada e desmontando, pelo humor, comportamentos, costumes, atitudes e valores. Quando, em 17 de Janeiro, editou *A Paródia*, impunha-se preparar a implantação da República. Em desenhos como *A Política: A Grande*

*Porca*, realizados com a colaboração do filho Manuel Gustavo, registou a crise e o declínio da monarquia e contribuiu de forma decisiva para a mudança de regime político.

A originalidade do desenho de imprensa de Bordalo Pinheiro influenciou um grupo brilhante de artistas que incluiu o seu filho Manuel Gustavo, Celso Hermínio, Francisco Valença e Manuel Monterroso.

## **2.2 Para a Consolidação da Mensagem Republicana**

Retome-se o enquadramento político e social da primeira década do século XX que conheceu, com a Instauração da República, profundas mudanças. A aristocracia perdeu os seus direitos e o povo ganhou um novo estatuto social. Novas liberdades, novos costumes, novas estéticas, novas modas e alguns ecos de emancipação feminina ganharam expressão. A maçonaria ganhou poder e foi força estrutural do governo republicano. *O Século*, *O Diário de Notícias* em Lisboa, *O Primeiro de Janeiro*, *O Jornal de Notícias* no Porto foram, apenas, alguns dos muitos jornais que existiam no país.

O novo regime utilizou profusamente a imagem para a divulgação dos grandes ideais de liberdade e democracia e para a consolidação da mensagem republicana. O busto da república e a bandeira de Columbano Bordalo Pinheiro foram símbolos imagéticos deste novo período político e elementos centrais de quase toda a propaganda visual.

A expressão visual, neste início da República, focalizou-se nos grandes ideais e raramente incidiu em figuras individualizadas. É, talvez, possível interpretar esta atitude como representando uma certa necessidade de contenção, e até de um certo pudor mais ou menos assumido, numa altura em que os grandes ideais «portadores do futuro» estavam na mente colectiva, e a necessidade da crítica corrosiva e destruidora às figuras do regime deposto perdia importância.

Os acontecimentos políticos constituíram a principal fonte de inspiração para uma nova geração de artistas gráficos que se notabilizaram nos jornais humorísticos. Os jornais e as revistas eram, aliás, o mercado de trabalho provável para estes desenhadores de traço inovador que, através do humor e da caricatura, introduziram o modernismo em Portugal. Numa sátira realizada em 1915 na Banda Desenhada *Quim e Manecas*, publicada no *Século Cómico*, Stuart Carvalhais colocava os protagonistas a préstimo do Futurismo.

Contrariamente ao que tinha acontecido na Monarquia, a imprensa satírica estava, na sua maioria, com o novo regime, usufruindo e desfrutando os ideais de liberdade de expressão proclamados pelos republicanos.

Deste modo, a lei de imprensa criada após a implantação da República, pretendeu restituir a liberdade de expressão permitindo a crítica ao governo, ou a toda a ordem de ideias políticas e religiosas. Contudo, esta abertura cedo conheceu um retrocesso porque as investidas monárquicas ameaçavam as instituições republicanas. Um conjunto de medidas tendentes a garantir a segurança do Estado incluía a apreensão de publicações consideradas ultrajantes e subversivas pelas autoridades policiais.

### **2.3 Os Efeitos da Guerra**

Após a declaração de Guerra por parte da Alemanha, em Março de 1916, foi instalada a censura prévia que confiscava todos os documentos cuja publicação constituísse uma ameaça à defesa nacional ou fosse desfavorável à guerra. Este acto de repressão ficava visível nas publicações periódicas através de espaços brancos no lugar dos textos censurados o que reforçou o seu carácter impopular.

A linguagem patriótica adoptada pela imprensa no esforço de mobilização para a guerra, incluía as personagens *Quim e Manecas*, de Stuart Carvalhais, que derrotavam semanalmente os alemães.

Nos anos vinte, a crónica desenhada era o meio de expressão, por excelência, do espírito do tempo. A *ABC*, a *Ilustração Portuguesa*, a *Ilustração*, o *Notícias Ilustrado* ou o *Domingo Ilustrado* retratavam a atmosfera da época pelo traço de Jorge Barradas, Stuart de Carvalhais, Bernardo Marques, Emmérico Nunes, Amarelhe, António Soares, Carlos Botelho entre outros nomes da nova linguagem gráfica que emergiu nesta época.

## 2.4 A Fotografia e seu Impacto na Imprensa

Paralelamente, a fotografia conhecia grandes progressos técnicos e o seu uso vulgarizava-se na cobertura de grandes acontecimentos sociais e no registo de cenas familiares. A transição de regime político e a multiplicidade de episódios que a acompanharam foram, também, objecto dos fotógrafos da época, servindo o crescente número de publicações periódicas que veiculavam propaganda política.

Perante a grave crise do regime, várias ideologias emergiram de forma surpreendente para salvar a nação seguindo, aliás, as tendências da Europa. Anarquistas, comunistas, intelectuais progressistas agrupados pela *Seara Nova*, nacionalistas, católicos, entre muitos outros, “todos violentos nas palavras (e alguns nos actos), juntaram-se às tradicionais «púrrias» republicanas como achas para alimentar a intensa fogueira política que marca o decénio” (Vieira, 1999b, p.26). A *Batalha*, *O Domingo Ilustrado*, *Bandeira Vermelha*, *O Comunista*, a *Seara Nova* e muitas outras publicações, divulgavam e afirmavam a grande diversidade de ideias que surgiram neste período.

Registe-se que “a fotografia de imprensa permitiu criar um novo tipo de publicação, em que a imagem já não só ilustrava as palavras como se tornava no elemento central da comunicação. A ilustração da imprensa com um grande número de imagens também lhe permitiu chegar a um número maior de



peessoas, tornando-se num elemento essencial da política do seu tempo” (Pinheiro, 2002, p.41). Os fotógrafos de imprensa, como Joshua Benoliel ou Aurélio da Paz dos Reis, acompanhavam os acontecimentos do quotidiano e as suas reportagens apareciam na *Ilustração Portuguesa*, *Os Serões* e em outras publicações congéneres.

## 2.5 A Iconografia do Estado Novo

Retomando a análise política portuguesa, os anos que se seguiram à implantação da República foram muito conturbados. A par da instabilidade governativa, coexistiam protestos vindos de todos os sectores da sociedade e confrontos entre os mais variados grupos antagónicos. Militares, civis, monárquicos, republicanos, anarquistas, Estado, Igreja, mulheres, operários, foram protagonistas do grande período de crise que caracterizou a 1ª República (Serrão, 2002, p.15).

Na Primeira Guerra Mundial, Portugal participou no conflito ao lado dos Aliados, seguindo as orientações da República recentemente instaurada. Em 1916, em sequência da solicitação feita por Inglaterra, no sentido do estado português proceder à detenção de todos os navios germânicos na costa lusitana, Portugal declarou oficialmente guerra à Alemanha e aos seus aliados. No ano seguinte, as tropas portuguesas partiam para a guerra, em direcção à Flandres e mais tarde, envolver-se-iam em combates em território francês. Além de consideráveis custos económicos e sociais, os danos envolveriam um elevado número de perdas humanas agravando a instabilidade política.

Aos protestos e crises políticas sucederam-se as conspirações: a 1ª República culminou com o golpe militar de 28 de Maio de 1926 e o país ficou entregue às orientações de um Estado autoritário. O Estado Novo, fundado e idealizado por Salazar, construiu uma iconografia baseada em evocações históricas, em valores morais, no regionalismo, procurando, com esta

simbologia, conquistar o orgulho dos portugueses pela pátria, como pretendia a divisa do regime «nada contra a Nação, tudo pela Nação». A este novo regime político interessava o Portugal dos «Brandos Costumes». Mas, manter um povo em analfabetismo, impedindo desabrochar ao máximo o potencial de cada um, foi de uma enorme violência como se verificou ao longo do período do Estado Novo e se registou (e regista) em outros regimes totalitários.

A propaganda política, ideológica e estética do novo regime, sob a direcção de António Ferro no Secretariado de Propaganda Nacional (1933), mais tarde designado Secretariado Nacional de Informação (1944), tinha “como objectivo primordial promover a arte moderna. Este projecto, no entanto, baseou-se na famosa «política de espírito» com temas obsoletos, afastando-se da evolução da arte ocidental” (França in Silva, 2004, p.215).

A «instrumentalização» da comunicação visual conheceu, neste período, um significado profundo: O Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) manipulou o desenho para servir o regime. As linhas de força da propaganda visual exploravam conceitos virtuosos e impunham o modelo rural e cristão de Salazar: «Deus, Pátria e Família» foram repetidos exaustivamente e associados a imagens que transmitiam os ideais de paz, felicidade e segurança familiar como exemplificam os cartazes de «A Lição de Salazar», elaborados para comemorar os 10 anos de governo do ditador. O famoso selo de Almada Negreiros «Tudo pela Nação, Nada contra a Nação» exibia os propósitos ideológicos do regime do Estado Novo.

É interessante observar que o uso hábil da «imagem» realizado por António Ferro, afastou-se de uma manipulação no sentido de «afirmação do poder» em curso nos regimes autoritários na Europa de então, para se dirigir mais à criação de um «gosto» que traduzisse a dimensão tradicionalista e regionalista que o regime do Estado Novo afectava desejar.

Assim, na Arquitectura, a pesada expressão «mitteleuropa» ou «Littoria», não tomou entre nós as expectáveis raízes, sendo substituída por uma pseudo-recuperação de elementos barrocos e rústicos; a decoração fez apelo a um uso generalizado de evocações etnográficas; o grafismo procurou formas amáveis e facilmente adaptáveis – tudo sugerindo que este País era agradável, pacífico e familiar. Toda a manipulação intensamente conduzida, e que deixou vestígios visíveis, se dirigiu no sentido de criar um «gosto», mais do que uma afirmação explícita de um conteúdo ideológico, ficando ela implícita na expressão visual desse «gosto».

Os veículos de propaganda do regime estendiam-se às grandes exposições nacionais e internacionais. Em 1937, Portugal esteve representado na Exposição Internacional de Paris sob o tema «Artes e Técnicas na Vida Moderna» e em 1939 na Exposição Internacional de Nova Iorque. No ano seguinte, por ocasião do oitavo centenário da fundação da nação (1139) e do terceiro centenário da Restauração da nacionalidade (1640), António Ferro organizou a Exposição do Mundo Português exibindo, orgulhosamente, Portugal de Salazar a uma Europa em guerra. Foi uma mostra ecléctica, resultante do convite dirigido a todo o tipo de intervenientes como Almada Negreiros, Jorge Barradas, Martins Barata, Fred Kradolfer, Stuart de Carvalhais, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Tomás de Melo, Maria Keil, Sarah Afonso, Emmérico Nunes, Manuel Lapa, Paulo Ferreira, Alberto Cardoso, entre outros. Assim, nela coexistiram vários tipos de expressão como o regionalismo e o futurismo.

Os anos 40 conheceram o fenómeno do nazismo e vivências como «genocídio» e «apátrida» (Monteiro, 1997). A Segunda Guerra Mundial devastava o mundo com destruições, massacres e muitos milhões de mortos<sup>21</sup>. Portugal declarou-se um país neutro mas, paradoxalmente, exportava açúcar, tabaco volfrâmio e outros produtos para os países envolvidos na guerra. Em

1944, o governo acordou com os Estados Unidos da América a concessão de instalações militares nos Açores e pela morte de Hitler, Salazar decretou luto oficial de três dias.

## **2.6 Os Serviços e o Ambiente da Censura**

O regime do Estado Novo perseguiu, sistematicamente, todas as formas de expressão de pensamento divergentes do discurso oficial do Estado. A imprensa foi alvo constante da censura que se encontrava justificada e fundamentada por leis especiais. Mas a repressão do exercício da liberdade de pensamento afectou também o teatro, o cinema, a televisão, a radiodifusão ou o livro que foram, invariavelmente, objecto de cortes e proibições.

O artigo 3.º da Constituição Portuguesa de 1933 estabelecia que a função da censura era “impedir a perversão da opinião pública na sua função de força social e deverá ser exercida por forma a defendê-la de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum, e a evitar que sejam atacados os princípios fundamentais da organização da sociedade”. O Decreto 22 469, de 11 de Abril de 1933, coincidia na data da publicação da Constituição e instaurava a censura prévia em publicações periódicas, “folhas volantes, folhetos, cartazes e outras publicações, sempre que em qualquer delas se versem assuntos de carácter político ou social”. Doravante, e orientado pelo entendimento do governo sobre a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum, o campo de acção da censura iria sendo alargado progressivamente. Em 1936 foi proibida a entrada em Portugal de toda publicação que não respeitasse os critérios do Estado Novo e a fundação de jornais ficou sujeita à autorização da Direcção dos Serviços de Censura. Ardilosamente, os espaços em branco decorrentes da censura (que apareciam a descoberto na Primeira República) tinham agora de ser preenchidos para silenciar a repressão. Esta medida astuta do governo

obrigava os jornais a um esforço acrescido de reorganização de páginas à última hora, tornando extremamente onerosa a sua subsistência e acabando algumas publicações por não resistir. A Censura Prévia era realizada através do «lápiz azul» que eliminava textos considerados subversivos porque ameaçadoramente perigosos ou revolucionários. Em 1944, o organismo de censura ficou integrado na competência do SNI – Secretariado Nacional de Informação, sob autoridade directa de Salazar. Com Marcello Caetano na Presidência do Conselho, a Censura Prévia passou a ser designada por Exame Prévio, mas a atenuante do acto residiu apenas na designação (C.W., s.d. –b).

## 2.7 Acontecimentos Estéticos da Oposição

No final da guerra e perante a derrota de Mussolini e Hitler, a oposição portuguesa acreditou que Salazar teria o mesmo fim. “Como pilar de resistência emerge o Partido Comunista Português, sobrevivente da razia policial dos anos 30 e recomposto no início da década por acção de um grupo de novos dirigentes de que se destacará Álvaro Cunhal (Vieira, 2000a, p.169)<sup>22</sup>.

Neste enquadramento do pós-guerra surgiram os movimentos estéticos de intervenção que se apresentaram sob as expressões de Neo-realismo e Surrealismo e que coexistiram com a estética oficial do regime. O primeiro movimento produziu muitas publicações das quais a revista *Vértice* e o ilustrador Manuel Ribeiro de Pavia foram os exemplos paradigmáticos. O surrealismo foi mais raro nas publicações periódicas mas destacou-se a *Colecção Vampiro* que editou romances policiais recorrendo a capas ilustradas por Cândido Costa Pinto.

No fim do Estado Novo, o aparecimento da Televisão fez emergir um mundo novo de comunicação que, embora tecnicamente fosse ainda muito incipiente, já se adivinhava como poderoso meio de cultura de massas. Apesar da resistência de Salazar, Marcello Caetano acolheu com entusiasmo este

novo meio de comunicação e apoiou a sua implementação. Nos anos 60, a televisão era a forma preferida de entretenimento da população e programas como o Festival da Canção alcançavam um enorme sucesso de audiências.

Também a imprensa se empenhava na conquista do gosto popular, editando, para esse fim, publicações dedicadas ao espectáculo, programação da TV, e as muito requisitadas fotonovelas. A revista *Crónica Feminina* era desejada por uma grande maioria de donas de casa.

Mas a insatisfação com o regime era crescente! Os jovens, novos actores sociais, foram os agentes da vaga de contestação registada nas crises académicas de 1962 e 1969. Recorde-se que “nos anos 60, a proliferação dos órgãos de comunicação de massas (sobretudo a rádio, a gravação fonográfica, o cinema e a televisão) a par do desenvolvimento económico, do crescimento das classes médias, do aumento do bem-estar, formou uma consciência da condição juvenil, dissociada das gerações adultas e profissionais. Em Portugal, esta consciência foi agudizada pela mobilização militar, com África em perspectiva” (Vieira, 2000a, p.201).

Em 1974, o golpe militar do 25 de Abril pôs fim a 48 anos de ditadura, revolucionando vertiginosamente a sociedade portuguesa. O desejo inebriante de um país mais justo e democrático abalou todas as convenções morais e sociais até então vigentes. A conquista da liberdade de expressão teve um profundo significado na intensa aclamação dos ideais de liberdade e de democracia divulgados nos mais diversos meios de comunicação. As músicas, os filmes, os livros anteriormente proibidos eram desejados inflamadamente. Já sem o corte da censura, os jornais multiplicaram-se e registaram um enorme aumento de vendas<sup>23</sup>. A análise crítica, social e política vulgarizava-se.

Como indica Osvaldo de Sousa (2002b, p.7) “a mudança do regime foi, como no anterior regime, antecedida pelo aparecimento do jornal humorístico «Sempre Fixe». Também agora este jornal ressurgiu 19 dias antes da revolução

dos cravos”. A caricatura política desenvolvida sabiamente por Rafael Bordalo Pinheiro, foi retomada e quase todos os jornais de referência passaram a ter o seu desenhador-humorista<sup>24</sup> especial cujo traço era um elemento identitário da publicação.

Desta forma, o desenho de humor, que pela acção da censura tinha entrado em crise, renascia nesta época através dos trabalhos de António (Moreira Antunes), João Abel Manta, Sam, Augusto Cid e Vasco publicados na imprensa da época.

O trocadilho, artifício usado para derrotar a ditadura, entrou em declínio e surgiu um novo tipo de humor com a *Gaiola Aberta* (José Vilhena) e o *Pão com manteiga* (António, Vasco, Francisco Zambujal). Em publicações humorísticas de cariz político, Vilhena fez uma revivescência do espírito corrosivo e anárquico, retomando a tradição de Rafael Bordalo Pinheiro.

Também Sebastião Rodrigues, Vieira da Silva, Vespeira e muitos anónimos deixaram a sua assinatura na iconografia da época, distinguindo-se pela sua qualidade gráfica, alguns cartazes encomendados pelo MFA e outros organismos oficiais. Na área da fotografia, profissionais como Eduardo Gageiro e Alfredo Cunha elaboraram a cobertura do processo revolucionário.

## 2.8 Os Murais no Período Revolucionário

O aparecimento dos murais, novo suporte de comunicação visual de influência maoísta realizado profusamente por elementos do MRPP<sup>25</sup> com a colaboração de alunos das Belas-Artes, invadiram as cidades com a imagética revolucionária. Também outros partidos e sociedade civil manifestaram neste novo suporte, as suas ideias e reivindicações através de estéticas e linguagens gráficas facilmente reconhecíveis, como foram exemplo a dominante laranja do PPD ou os volumes e formas do neo-realismo do PCP.

A propósito das épocas histórico-políticas refira-se os quatro ícones que José Manuel dos Santos (2002, p.76) nos sugere: o «Zé Povinho» para o final do século XIX e do Portugal monárquico, o «Busto» para a República, o «Galo de Barcelos» para o Estado Novo e o «Cravo Vermelho» para o 25 de Abril.

Não deixa de ser curioso que estes ícones representem, para lá da sua realidade figurativa, uma sucessão de imagens bem própria das fases históricas a que pertencem, mas segundo uma evolução que têm significado:

- uma figura paradigmática e realista do sujeito da situação (Zé Povinho);
- uma figura emblemática de uma estrutura política (República);
- um objecto funcionando como sinal de reconhecimento de um gosto (Galo de Barcelos);
- um objecto sem conteúdo em si mesmo, a que é dado, abstractamente, um valor simbólico (Cravo Vermelho).

Esta sequência, indo do mais prosaico e directamente legível até ao mais abstracto e com significado literário e atribuído, deve ser considerada à luz da evolução das utilizações da expressão visual perante a sua acção sobre a sociedade.

## **2.9 A Explosão da Cultura de Massas**

Ultrapassado o período conturbado pós-revolução, Portugal conheceu nas últimas décadas do século um período de estabilidade política e de retoma económica. Em 1986, a adesão à CEE proporcionou a modernização dum país que viveu meio século «orgulhosamente só». A sociedade portuguesa adquiriu novas formas de vivência e de aparência, conheceu o fenómeno de explosão da «cultura de massas», alimentada, especialmente por programas de entretenimento televisivo sustentados numa atmosfera de futilidade e superficialidade.



A imprensa feminina e as revistas sociais conheceram um período glorioso. A estética pós-modernista aliada a uma atitude de irreverência surgiram em publicações como o *Jornal Independente*, a *Revista K* (do grupo Indy) ou o *Se7e* – banda desenhada de Vasco Colombo.

“Com os jornais diários estatizados na sua quase totalidade, o público adere à imprensa semanal, com uma imagem – certa ou errada – de maior agressividade na recolha de notícias e de menor sujeição a pressões oficiais e necessidade de compromissos. A moda vem dos anos 70, com o sucesso do *Expresso*, seguido, após a queda da ditadura, por títulos como o *Tempo* e o *Jornal*. Com a televisão monopolizada pelo estado e as rádios privadas ainda em desenvolvimento, não existem outras opções. As interferências governamentais na única agência de informação (criação da *Notícias de Portugal* para eliminar a ANOP, suspeita de “esquerdismo”, mantendo-se as duas em actividade até que, em 1987, são fundidas na Lusa) também não ajudam a fortificar este sector (...). Numa tentativa de acabar com a hegemonia dos semanários, lançam-se alguns projectos de novos jornais diários ou tenta-se adaptar os já existentes às novas exigências do público leitor. O *Diário de Notícias* abandona o seu tradicional grande formato para aderir ao tablóide, tendência geral da imprensa que se coaduna com a moderna leitura em espaços exíguos como a mesa do café ou o transporte público.

Quanto aos novos títulos, *O Correio da Manhã*, criado ainda em fins da década anterior, afirma-se nos anos 80, como o diário de maior circulação, aplicando a popular receita do sensacionalismo (embora moderado) e um inovador plano de *marketing*. Com *O Europeu*, lançado na onda da integração, tenta-se debalde criar um diário de referência alternativo ao DN. O objectivo só é conseguido em 1990 com o *Público*, grande investimento de um dos novos grupos económicos, a Sonae, proprietária da maior rede de hipermercados. O Governo começa entretanto a alinhar os jornais estatizados: o grupo Expresso

adquire *A Capital*, e o *Jornal de Notícias*, único diário a subsistir em grande formato, é vendido ao grupo de distribuição e exibição cinematográfica Lusomundo. A década é fatal para muitos jornais (alguns com história), deixando de se publicar, entre outros, o *Portugal Hoje* (em 1982), *O País* (1984), *A Tarde* (1986), *O Diário* (1990), *O Tempo* (1990) e o *Diário de Lisboa* (1990)” (Vieira, 2001, pp.196-209).

O populismo televisivo e a indústria editorial atingiram o seu auge na última década do século. Com o aparecimento das televisões privadas acontece o triunfo do grande público: o segredo do sucesso dos programas consiste em por “o povo a comunicar consigo mesmo, na estética e na linguagem que são suas”. (Vieira, 2001, p.93). Também as elites urbanas, se deixam seduzir pelo consumo rápido, pela gratificação imediata, pelo supérfluo e pelo espectacular<sup>26</sup>.

A expressão visual reflecte esta atmosfera e apresenta formas em reinvenção permanente. No campo da visualidade o século XX terminou caótico. A saturação de imagens, a possibilidade da sua manipulação diluindo a real percepção da verdade, a perda da gramática visual racional, são factores que prejudicam a legibilidade da mensagem e a eficácia da comunicação visual.

Perante a eficácia e a tecnicidade da utilização intensiva e generalizada da expressão visual nos campos da publicidade e do «*corporate design*», a utilização das formas da expressão visual pela política, com fins de afirmação da identidade ou de influência da opinião, tornou-se indistinta da daqueles campos.

Observa-se que presentemente, grandes eventos governamentais ou de qualquer partido ou organização política, não se distinguem em termos puramente visuais: variam algumas nas cores dominantes, os *slogans*, as siglas, as bandeiras mas, no essencial, na sua lógica e intenção, são

dominadas por técnicas semelhantes, e eventualmente por agências e especialistas semelhantes. O mesmo se pode dizer do material gráfico e audiovisual. De certo modo, a afirmação, algo desencantada mas vulgar, de que a política hoje é em grande parte a «política espectáculo» tem certa razão de ser.

A instrumentalização da comunicação visual pela actividade política continua, mas nos termos estritamente funcionais e técnicos próprios das actividades de marketing e de promoção comercial, visto que é nesses termos que têm que competir no campo densamente povoado do ambiente visual contemporâneo. E isso é verdade tanto para o audiovisual como para a imprensa periódica.

O jornal como força de coacção política é substituído pela televisão. A análise política é verbal e a crítica política personalizada é realizada na primeira parte dos telejornais (Contra-informação).

### **3. Pela Economia (Publicidade, a Imagem do Produto, a Imagem Integrada...)**

Em qualquer sistema económico os bens e serviços produzidos destinam-se a ser consumidos e utilizados. O estímulo à economia pelo lado do consumo faz um uso bem conhecido e evidente dos meios visuais, a tal ponto que são raras as formas e manifestações intencionais dentro do ambiente visual que não tenham uma ligação mais ou menos patente àquele uso. A importância da comunicação visual quanto à função de apoiar a vertente da vida económica virada para o consumo é tal que, modernamente, gerou um vasto conjunto de técnicas, conhecimentos e sistemas bem diferentes das práticas ingénuas e simplistas de algumas décadas atrás.

No plano das publicações periódicas sobre o qual incide particularmente este estudo destacam-se três factores de evolução cuja consideração ajuda a explicitá-la: a evolução das tecnologias gráficas; o desenvolvimento da análise psicológica das motivações; a associação funcional com o domínio do audiovisual.

### 3.1 Os Efeitos Psicológicos da Utilização da Imagem

A pequena dimensão das imagens a traço (zincogravuras) ou em meias-tintas (fotogravuras) tipográficas, correntes nas publicações periódicas até aos anos 30 do século XX, não ofereciam impacto visual suficiente para que, em termos de estímulo comercial, tivessem grande relevância.

A introdução, ainda que limitada, da rotogravura e depois da fotolitografia permitiu a exploração visual da fotografia no material impresso. Como consequência, os objectos propostos ao público consumidor puderam aparecer como protagonistas da imagem mas, ao mesmo tempo, certas «encenações» ou composições permitiram fazer aparecer os destinatários da acção promocional como sujeitos da imagem.

A generalização do *off-set* litográfico e da fotografia a cores permitiu acentuar esta tendência. Visualmente, a imagem destinada a incentivar o consumo de um bem ou a utilização de um serviço passou a centrar-se menos sobre os próprios objectos (graficamente remetidos, na prática, para folhetos e catálogos de marcas) e mais sobre os enquadramentos sociais em que, supostamente, tais bens encontram o seu mercado.

Um automóvel de luxo pode ter uma presença discreta numa composição dominada por um enquadramento duma festa social de grande prestígio; uma bebida refrescante de grande consumo entre as camadas jovens pode «parecer» apenas um acessório numa cena de grande animação festiva no

exterior; um perfume de grande classe pode nem aparecer numa imagem toda ela dirigida à criação de uma sugestão de sensualidade.

A imagem visual é assim cada vez mais usada pela operação comercial de forma indirecta, bem longe do antigo «reclame» corrente nas primeiras décadas do século XX, e essa utilização, estudada, hábil e eficaz caracteriza hoje a função publicitária que domina o material impresso nas publicações periódicas.

A fundamentação desta evolução recente não se encontra só nas possibilidades técnicas presentemente à disposição, mas sobretudo nas investigações conduzidas à compreensão dos mecanismos psicológicos da «motivação» para o consumo, através da análise dos comportamentos ao nível do inconsciente («*deep research*»), dos efeitos da identificação e rejeição não racionais, dos comportamentos sociais de inclusão e exclusão.

Pode assinalar-se a importância da obra de Vance Packard “The Hidden Persuaders”, já nos anos 60, para a difusão da análise (e utilização) de conceitos como a «persuasão subliminar», e da análise de estratégias de construção da motivação pessoal utilizáveis na promoção comercial – e tal investigação não só não parou como é hoje conduzida com meios ainda mais elaborados, e de base solidamente científica. Mas mesmo o aforismo em voga nos anos 60 «Não venda o bife, venda o apetite!» («Don’t sell the steak, sell the sizzle!»), na sua rudeza primária, continua a estar na base de muita produção de publicidade comercial, mesmo nos seus aspectos visuais.

O trabalho de Packard foi pioneiro na reflexão crítica sobre as mensagens de sedução subjacentes na publicidade e questionou a moralidade da utilização de estratégias psicológicas para seduzir o leitor a acreditar na mensagem (Bruinska, 2005, p.13)<sup>27</sup>.

### 3.2 O Caso Português

Em Portugal, com algumas excepções esporádicas devidas ao instinto e ao engenho de alguns publicitários e artistas, a compreensão e o uso sistemático dos conhecimentos aplicados à exploração das motivações só chegaram em força com o aparecimento de agências de publicidade, sobretudo das que, com base internacional, puderam importar tais tenacidades.

Relembre-se que o desenvolvimento dos processos litográficos possibilitou, no início do século, o incremento das artes gráficas e da publicidade. No Porto, e pela acção pioneira de Raul de Caldevilla que considerava a publicidade um veículo fundamental para o progresso industrial do país<sup>28</sup>, surgiu em 1910, a Empresa Técnica de Publicidade (ETP)<sup>29</sup>, precursora na inserção de publicidade em espaço exterior/público através da utilização de *outdoors*, tabuletas e cartazes de grandes dimensões (Lobo, 2001) que tiveram, à época, um grande impacto pela sua acessibilidade visual<sup>30</sup>.

O grande dinamismo de Caldevilla e a originalidade dos trabalhos produzidos sob a sua direcção “fizeram com que a ETP se transformasse numa das mais conceituadas empresas no sector, assim como mais tarde seria a Empresa do Bolhão”. Dos cartazes às publicações, dos rótulos às embalagens, dos calendários e agendas aos bilhetes postais, dos prospectos aos programas de espectáculo, a publicidade foi invadindo o quotidiano português.

Em 1927, pela acção de Fred Kradolfer<sup>31</sup> que traria para Portugal “a consciência da síntese na comunicação gráfica, deixando de valorizar o anedótico, a saturação da informação, como acontecia até então, a publicidade deixa de ser um «relatório» para se transformar num diálogo imediato e estético” (Sousa, 1990, p.40) e as artes gráficas e a publicidade ganharam uma dinâmica de modernidade influenciando toda uma geração de artistas<sup>32</sup>.

Pela iniciativa de alguns profissionais do ofício gráfico, foram surgindo agências de publicidade<sup>33</sup> como a UP, o estúdio Tom, a APA, a Belarte, o Martins da Hora, a Marca, a ETP. Esta última, fundada em 1936 por José Rocha, contou com a colaboração de Maria Keil, Bernardo Marques, Ofélia Marques, Fred Kradolfer, Thomaz de Mello, Carlos Botelho, Stuart de Carvalhais, Carlos Rocha e Selma Rocha a que se juntaram, também, alguns escritores.

### **3.3 A Expressão Visual ao Serviço do Consumo**

O mercado crescente das publicações periódicas divulgava trabalhos de publicidade, ilustrações, capas<sup>34</sup> e outras composições gráficas executadas pelos artistas modernistas. A expressão visual sustentada numa cultura de sedução, difundia novas formas de consumo e, com elas, novos valores e atitudes que enfraqueceram as resistências. A estratégia de sedução levava a acreditar e a aceitar a mensagem visual.

No fim do Estado Novo, o turismo e outros sectores foram impulsionados pelo regime e a publicidade orientava a motivação para o consumo do lazer, sugerindo novos modos de vida. As agências «profissionalizavam-se», com planos de campanha e estudos de mercado e a publicidade intensificava-se em todo o tipo de suportes. A rádio e a televisão complementariam inicialmente a publicidade impressa, que já gozava da fotografia a cores, mas rapidamente ultrapassariam as potencialidades publicitárias deste suporte.

Com o desenvolvimento económico e o crescimento da sociedade de consumo, o mercado de produtos supérfluos foi-se ampliando. A publicidade tinha agora pela frente um novo desafio: transformar o supérfluo em necessário.

### 3.4 As Vantagens Económicas das Agências de Publicidade

Depois do «25 de Abril», apareceram em Portugal algumas multinacionais da publicidade e grande parte das empresas portuguesas foram adquiridas por agências estrangeiras. Em Portugal, e devido à acção destas últimas, o mercado foi percebendo que a imagem coordenada é um factor de vantagem económica, racionalizando a mensagem, estabelecendo um *standard* de aplicação para cada suporte e não perdendo tempo e dinheiro em tratamento individualizado<sup>35</sup>. Bancos e Companhias de Seguro elaboraram a gestão das suas imagens para surgirem de uma forma mais eficaz.

A capacidade técnica e os meios à disposição das agências permitiram uma evolução da utilização da expressão visual ao serviço da economia que conduziu ao actual panorama – a integração planeada dos meios gráficos tradicionais e os meios audiovisuais – bem distinto de situações anteriores, em que cada «media» se comportava com relativa autonomia. Actualmente, uma acção publicitária de razoável dimensão articula-se na prestação televisiva, na presença em publicações periódicas, nos discursos «*out-doors*», na embalagem, nas folhas volantes, ocupando, tanto quanto possível, o domínio visual acessível.

No domínio da Internet, o efeito gigantesco do reenvio de mensagens publicitárias por correio electrónico fez surgir um novo fenómeno publicitário designado por «*viral advertising*».

Mais do que nunca, a expressão visual é um instrumento essencial à actividade económica e comercial, e isso é bem patente quando se considera o enquadramento da vida quotidiana, não só nos meios citadinos mas em todo o território e atingindo todos os estratos sociais. A comunicação em monólogo, fria e distante quer-se agora num diálogo envolvente, inovador e apaixonante. É nesta lógica que as marcas investem, actualmente, para serem memorizadas.



Mas várias questões se levantam na utilização e instrumentalização da imagem pela economia: a frágil fronteira entre a verdade e a falsidade dos produtos ou conceitos vendidos suscita reflexões sobre os limites da sua concepção. Quais os limites na construção das mensagens visuais? As imagens publicitárias devem apenas seduzir os consumidores?

Para Max Bruinska (2005, p.16) a publicidade deve ser um canal de comunicação manifestamente cultural, “ultrapassando a mera colocação de marca. Tentar seduzir um público-alvo através do desencadeamento das suas preocupações sociais e culturais é uma maneira mais responsável de agir: imbuir o nome de uma marca num domínio cultural específico”, tal como fez Oliviero Toscani nas campanhas da Benetton da última década do século XX, “abordando abertamente realidades como a sida, a guerra, a fome e a desigualdade global e abrindo espaço para a sua reflexão”. É neste sentido que Bruinska (2005, p.18) considera que o design de comunicação pode actuar “como catalizador da conectividade cultural (transformando dados díspares em informações com sentido)” e configurando-se “numa força activa da cultura visual”.



---

## Notas

<sup>1</sup> Na Europa, o império Alemão, o Austro-Húngaro e o Russo foram desmembrados assim como aconteceu no Médio Oriente com o Império Turco-Otomano. As famílias imperiais que dominavam a Europa conheceram, também, o seu fim como foi o caso dos Habsburgos, dos Romanov e dos Hohenzollern.

<sup>2</sup> Vinte anos depois do primeiro conflito mundial, a guerra reacenderia tomando dimensões ainda mais devastadoras.

<sup>3</sup> O modernismo que desde os fins do séc. XIX legitimava a criação artística (não utilitária) – acreditava que a arte era progressista. Baseava-se na rejeição das convenções burguesas do século XIX e na necessidade de criar uma arte adequada ao revolucionário século XX. A inovação e a liberdade estavam-lhe no âmago. Era a arte da vanguarda, isto é, das minorias que, em teoria, esperavam conquistar um dia, a maioria. (Mas na prática, estavam satisfeitas por não o terem feito. Tinham uma cultura mais de oposição que de situação) (Monteiro, 1997).

<sup>4</sup> “A história da propaganda política acompanha a história e a organização das sociedades humanas. Consolidou-se com a Revolução Francesa, adquirindo então as características essenciais que ainda hoje possui. Pintores, músicos, escultores e escritores colocaram-se ao serviço da Revolução, veiculando através das suas obras uma mensagem que consideravam redentora. Em gravuras, em pinturas, em esculturas, em poemas e canções. Na decoração da faiança. Nas insígnias. Era o seu contributo para a construção de uma sociedade nova. Embora a propaganda tenha evoluído durante o século XIX, alimentada pelos nacionalismos e pelos conflitos que dilaceraram o mundo, teremos de esperar pelo advento do século XX para ver surgir, na sua plenitude, a propaganda política moderna, incentivada pela Grande Guerra e pela Revolução Soviética” (Ventura, 2004, pp.17-18).

<sup>5</sup> “O bilhete postal ilustrado, o cinema e as *tarjets* lançadas de avião foram também suportes de propaganda mas foi o cartaz político que conheceu um desenvolvimento muito acentuado, convertendo-se no instrumento mais poderoso da propaganda” (Ventura, 2004, p.18).

<sup>6</sup> “Após a fase inicial da guerra (...) a propaganda em geral e o cartaz em particular adquiriram uma nova importância, ajudando a desbloquear o impasse gerado nos campos de batalha. Era vital mobilizar, animar e reforçar a frente interna através de apelos que hoje podem parecer ridículos, mas que possuíam uma enorme importância: a poupança de comida, de combustíveis – petróleo e carvão – o cultivo de

---

legumes nos quintais, o alistamento nas forças armadas, o trabalho voluntário na retaguarda, substituindo os que estavam na frente de combate. A participação das mulheres neste esforço abrirá a porta a um protagonismo pelo qual muitas lutavam, e que lhe fora sistematicamente negado” (Ventura, 2004, p.19).

<sup>7</sup> Este cartaz, de grande impacto visual, veio da sequência do esquema de organização gráfica do cartaz de recrutamento britânico que utilizou a imagem de Lord Kitchener, ministro da Guerra, na mesma atitude e com a mensagem «Britons wants you».

<sup>8</sup> Raras eram as inovações que tinham quebrado a tipografia convencional. Destaque-se o poema «Un coup de dês» realizado pelo poeta francês Mallarmé em 1987.

<sup>9</sup> O Futurismo só pode ser compreendido em Itália. Nesta altura o país estava na cauda da Europa, sem indústria. França, mais avançada, não colhe as suas ideias (a 1ª grande exposição futurista é feita em Paris e não tem eco). Portugal, país atrasado industrialmente, tem a 1ª geração modernista que é futurista – Grupo Orfeu (poetas como Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro e pintores Almada Negreiros, Santa-Rita, Amadeu de Sousa Cardoso. Ligado a estes estava António Ferro que, à semelhança de Marinetti, publicita a imagem de Salazar.

<sup>10</sup> “O design gráfico moderno era desenvolvido com base nas investigações da psicologia da ciência publicitária, assim como em princípio de semiologia, que procuravam alicerçar as pesquisas estilísticas. A nova tipografia procurava ser expressão da nova sociedade da tecnologia e movimento, rejeitando as velhas e pesadas formas do alfabeto e dos grafismos dominantes. O resultado foi a simplificação de formas, trabalhadas em tipos *sans-serif*, usados em equilíbrio com fotomontagens e sinais tipográficos, como linhas, pontos, travessões e rectículas. O ordenamento e o plano da composição passaram a respeitar não as regras da simetria, mas sim o significado do texto, podendo a orientação ser diagonal ou vertical” (Matos, 1999, p.23).

<sup>11</sup> Os anos 90 assinalariam o fim da Guerra Fria e o entusiasmo pelos valores de democracia, liberdade e direitos humanos. Com as «revoluções do Leste europeu» o mapa geopolítico modificou-se e o mundo assistiu ao nascimento de novos países. Em 1991, a guerra do Golfo foi transmitida em directo pela televisão, testemunhando as ilimitadas fronteiras da sociedade de informação e comunicação (Rodrigues, 1997).

<sup>12</sup> A diferença essencial entre supematismo e construtivismo residiu na forma diferente de encarar o papel do artista na sociedade.

<sup>13</sup> “Lissitzky combinaria os princípios supematistas e construtivistas, chegando mais próximo de criar a síntese do que ainda hoje se reconhece como design moderno” (Matos, 1999, p.26).

<sup>14</sup> “El Lissitzky que partira para a Alemanha veio a publicar uma revista junto com outro artista russo, Ilya Ehrenburg. Os três números da “Veshch/Gegenstand/Object”, divulgaram na Europa ao que se conseguira chegar na Rússia isolada desde a Primeira Guerra. Seria assim a primeira publicação multilingue, dedicada às artes visuais, a unir as ideias e personalidades que criaram a escola funcionalista internacional do design” (Matos, 1999, p.25).

---

<sup>15</sup> O Nazismo banuiu a Bauhaus mas a América acolheu-a. Na realidade, o fecho da escola pelo regime nazi obrigou muitos professores a emigrar. Sob a cultura de ensino da escola alemã, Moholy-Nagy organizou em Chicago a New Bauhaus, embrião de outras instituições que promoveram o ensino do design na América.

<sup>16</sup> Relembre-se o caso em que desapareceu a figura de Trotsky do palanque em que Estaline discursava!

<sup>17</sup> Os regimes autoritários conheciam a eficácia das exposições na afirmação do poder. Já em 1933 «A Marcha sobre Roma», tinha sido um acontecimento grandioso de celebração do fascismo italiano. Em Portugal relembre-se o poder visual da «exposição do Mundo Português» na consolidação do conteúdo ideológico do regime do Estado Novo. Mas as exposições não se confinaram aos regimes totalitários. Durante o período do 2º conflito mundial, e com o objectivo de envolver as populações nas intenções da guerra, destacaram-se segundo Hollis (2001, p.115) “as exposições organizadas por Bayer veiculando a política americana e por Milner Gray propagando as causas ideológicas da Grã-Bretanha”.

<sup>18</sup> Tentando controlar e reprimir vontades de mudança, em 1907, a ditadura de João Franco instituiu uma política de censura que asfixiava a liberdade de expressão e pensamento.

<sup>19</sup> Foi com Rafael Bordalo Pinheiro que o desenho de imprensa fez escola em Portugal mas já tinham existido alguns precursores na actividade de caricaturista. O trabalho desenvolvido, vinte anos antes, por Nogueira da Silva na *Revista Popular* ou no *Asmodeu* ganhou grande notoriedade e “estava muito próximo da intervenção de que Gavarini foi pioneiro em França” (Valdemar, 2000, p.19). “Rafael morre em 1905, depois de dez mil páginas de revistas de humor e crítica” (França, 1982, p.137).

<sup>20</sup> O primeiro êxito público de Rafael Bordalo Pinheiro foi na *Lanterna Mágica*, publicação em que colaboraram Guerra Junqueiro e Guilherme de Azevedo e onde Rafael criou, em 1875, a figura do Zé-povinho, “rosto de resignação e de resistência, de manha e de protesto” (Santos, 2003, p.76).

<sup>21</sup> Mas um país recolheu dividendos do conflito: os Estados Unidos da América, fortalecidos economicamente com a guerra, estariam em condições para, no período pós-guerra, possibilitar através do plano Marshall a reconstrução europeia. “Ambas as guerras deixaram os beligerantes exaustos, com excepção dos Estados Unidos da América. As guerras teriam sido «benéficas» para a economia americana e teriam contribuído mesmo, para lhe conferir uma «preponderância global» sobre todo o séc. XX” (Monteiro, 1997, p. 25).

<sup>22</sup> Em 1945, um grupo de moderados não-comunistas anuncia (...) a criação do MUD (Movimento de Unidade Democrática) para concorrer ao acto eleitoral parlamentar convocado por Salazar (...). Desistindo de ir às urnas, a oposição fica sem estratégia nem solução de continuidade (...). As Jovens promessas do MUD são Mário Soares e Francisco Salgado Zenha (...). Em 1948 o governo decreta a ilegalidade do MUD e os seus dirigentes regressam à prisão (...). As presidenciais de 1949 são a 2ª oportunidade para derrubar a ditadura. Norton de Matos é o candidato que congrega as forças da oposição enquanto o Estado Novo insiste na recandidatura de Carmona” (Vieira, 2000a, pp. 169-171).

<sup>23</sup> “A constituição consagrará a garantia de liberdade de expressão e criação dos jornalistas e criadores literários, sem que nenhum outro sector ou grupo de trabalhadores possa censurar ou impedir a sua livre

---

criatividade (...). Abundam novos títulos noticiosos (*O País, Jornal Novo, a Luta, o Dia, o Século, Tempo, a Tarde, o Jornal, o Diabo, Rua*) ou partidários e sindicais (*Portugal Socialista, Combate Socialista, Bandeira Vermelha, Revolução, Poder Popular, Voz do Povo, Unidade Povo Livre*, actualizando-se o *Avante* do PCP, e a *Luta Popular*, do MRPP, mas também, as despedidas dos jornais, sendo a mais dolorosa a do tradicional *O Século*, vítima em 1977 da partidarização no PREC e da falta de soluções do I Governo Constitucional” (Vieira, 2000a, p.144).

<sup>24</sup> Também designado por «cartonista» decorrente da adaptação da palavra *cartoon* para a caricatura política.

<sup>25</sup> Também conhecido jocosamente e popularmente por esta sua componente como o «Movimento Revolucionário dos Pinta Paredes».

<sup>26</sup> “Pelo lado epicurista, a década assemelha-se aos anos 20, com a diferença de que já não é uma elite na capital a procurar o prazer perante a indiferença da maioria, mas sim gente dos mais variados estratos sociais e regiões (...) sobretudo jovens para quem frequentar a diversão nocturna, beber, fumar e suportar música a um nível ensurdecador são actividades obrigatórias, incontornáveis factores de socialização” (Vieira, 2001, pp.115-116).

<sup>27</sup> Outros autores se seguiram e, recentemente, o livro de Naomi Klein, (2002), *No Logo*, Lisboa, Relógio d'água, despertou novas consciências.

<sup>28</sup> “Tal perspectiva germinara e impusera-se (...) desde a época em que trabalhara na América do Sul ao serviço dos exportadores do vinho português, principalmente do vinho do Porto” (Lobo, 2001, p.15).

<sup>29</sup> Com as mesmas siglas surge, em 1936, o Estúdio Técnico de Publicidade (ETP) fundado por José Rocha.

<sup>30</sup> Interessante verificar o impacto, segundo a época histórica, dos diferentes suportes de informação. Neste início de século e devido ao desenvolvimento das artes gráficas, o cartaz foi um veículo de informação em grande desenvolvimento e tão importante na divulgação de ideias e informação como o foram no seu tempo, a inscrição mural ou os editais. Já quase no final do século, em período pós-revolução de Abril, assistiu-se novamente à importância dos murais, de influência maoísta, para divulgação de ideias políticas (CTT, 2003).

<sup>31</sup> Fred Kradolfer tinha “uma formação académica forte, enriquecida por várias fontes de ensino, que lhe dava o domínio total das técnicas gráficas, e a perspectiva estética adequada a cada ocasião, prevalecendo o purismo formal bauhausiano, de rigor geométrico” (Sousa, 1990, p.40).

<sup>32</sup> “Quando Kradolfer chega a Portugal, não havia organização nem linhas estéticas nas artes gráficas e “o que dominava era o academismo bolorento, ou o conhecimento de uma certa vanguarda através de breves visitas ao estrangeiro: através das más reproduções absorvidas nas revistas. Não havia uma cultura (educacional) suficiente para compreender as novas estéticas, mas sim uma intuição, um sentir os novos ventos do século. Esse sentir registou-se nas ilustrações a capas de revistas da moda, nas decorações dos Clubes, Cafés, onde reinavam o Bernardo Marques, o José Pacheco, o Barradas... que navegavam num modernismo cezariano ou expressionista. Esse sentir viria a reflectir-se na publicidade.

---

(...) assim, a acção de Fred kradolfer, aliada à criatividade do atelier Arta, vai transformar as artes gráficas; vai fomentar as artes publicitárias; vai criar uma «escola moderna de Artes Gráficas» (Sousa, 1990, pp.40-43).

<sup>33</sup> “Nos anos 30 e até um pouco mais tarde, havia, como agências de publicidade em Lisboa, a Havas, que recebia anúncios para os jornais, os balcões dos próprios jornais e os angariadores exclusivos e com completa ausência de gestão, e, portanto, de nenhuma possibilidade para a colaboração do artista gráfico, que nessa altura nem se chamava assim. Lutando contra este panorama, surgem os pioneiros, tentando nós, os artistas ao serviço da publicidade e das artes gráficas, modificar essa situação”, como nos refere Thomaz de Mello (1989, p.29).

<sup>34</sup> “Fazer capas era o fito dos artistas por ser o trabalho mais bem pago. Jorge Barradas deixa-nos as capas da *ABC* e António Soares, «apadrinhado» por António Ferro, as da *Ilustração Portuguesa*. Bernardo Marques fez capas para a *Ilustração* de 1926 a 1935” (França, 1982, p.2).





## Capítulo 3

### **As Exigências e as Virtualidades das Técnicas**



A eficácia da comunicação visual assenta nos conceitos que subjazem à mensagem, mas também nos meios técnicos que a permitem, e que, por sua vez a condicionam e fazem evoluir. Esta relação recíproca e dialéctica torna-se deste modo um factor contextual da configuração da expressão visual, e para o seu entendimento convém conhecer a evolução das técnicas e das tecnologias, e das suas virtualidades.

Para complemento da informação sobre a evolução das técnicas, apresenta-se no anexo – As Técnicas Fundamentais da Produção do Material Impresso, a exposição dos seguintes assuntos: os processos clássicos de impressão; as tecnologias da cor; as máquinas de impressão; os suportes do material impresso; a revolução electrónica. A relativa escassez de acesso generalizado a conhecimentos sobre esta matéria levou a considerar a sua exposição pela importância que adquirem na compreensão da evolução das expressões gráficas.

## **1. Técnicas e Tecnologias: Conceitos e Diferenças**

Os termos «técnica» e «tecnologia» têm sido usados, comumente, sem distinção, dando lugar a várias ambiguidades. Torna-se, por isso, importante clarificar e precisar os respectivos conceitos.

“À capacidade de intervir sobre o mundo físico, transformando-o de acordo com as necessidades através do engenho e do conhecimento, deram os Gregos a designação de «Tekne». Os Romanos deram-lhe o nome de «Ars». Em qualquer dos casos «TeKne» ou «Ars» designavam um estágio de capacidade de intervenção superior à simples actuação primária própria dos escravos ou dos trabalhadores sem qualificação. Implicavam já um «saber fazer», adquirido de algum modo, e baseado na experiência própria ou acumulada a partir do ensino de outros, que permitia executar determinadas operações de forma efectiva” (Barata, 2003b, p.2).

Assim, uma «Técnica», tomada como substantivo, é um saber aplicado que conduz à realização de uma dada operação. Em si mesma implica sempre também um encadeamento de saberes, uma convergência de experiências e

aptidões que podem ser transmitidas e permanentemente acrescentadas, mas mantêm um carácter aberto e universal – a mesma técnica pode servir para uma multiplicidade de aplicações e de afins.

Mas quando se trata de obter um determinado objecto ou realização definida, convergem neles uma variedade maior ou menor de técnicas, simultaneamente ou não, mas sempre articuladas logicamente de acordo com o fim em vista: a fotografia e a fotomecânica são técnicas; o fotolito é uma tecnologia onde convergem várias técnicas. O uso concertado das variadas técnicas que convergem na realização tem que ser estudado para ser eficiente: em si mesmo comporta inúmeras possibilidades, que aumentam com a complexidade do objecto final pretendido – trata-se então de uma «Tecnologia».

Por conseguinte, as técnicas desembocam sobre acções. São a maneira de executar determinada operação; as tecnologias desembocam sobre objectos, convergem para produtos.

«Saber fazer», implica saber «como e porquê» fazer. Sucessivamente, a necessidade de conhecimentos para fins úteis, aplicados, apoia-se no desenvolvimento dos conhecimentos procurados sob o impulso de uma vontade de conhecer o Mundo, de o explicar racionalmente, devido apenas à natural e humana necessidade de satisfação intelectual. Mas, de modo algo simétrico, a técnica conduziu a uma disponibilidade de meios instrumentais, uma acumulação de experiências concretas, uma formulação de novos problemas de ordem prática sugerindo ou exigindo novos avanços científicos, permitindo novos meios de expressão e comunicação e criando novos envoltórios económicos e sociais que, inevitavelmente, reconfiguram o complexo científico e cultural.

Deste modo, as técnicas formam-se dentro do complexo cultural de cada momento, e sempre associadas às ideias que em cada momento estão em acção na sociedade.

Das técnicas elementares dos primitivos nómadas (fogo, instrumentos de pedra polida, vestuários de peles) às tecnologias de ponta (telecomunicações e a informática) da época contemporânea, um longo percurso de técnicas se formou dentro do complexo cultural de cada momento histórico. Assim, e referindo ainda o trabalho de Martins Barata desenvolvido sobre esta temática (2003b, p.9) “o estudo da História das Técnicas é um ponto de partida para a compreensão larga da História quando articulada com o estudo do enquadramento formado pelo conjunto de atitudes, esforços intelectuais de compreensão do Mundo e de vontade de o mudar, criações e expressões artísticas, a que se costuma dar o nome de História das Ideias”.

## **2. A Incidência da Evolução das Técnicas sobre a Expressão Visual Gráfica**

A evolução das técnicas e tecnologias da produção do material impresso, desenvolvido no anexo sobre o assunto, permite acompanhar a própria evolução das expressões gráficas que aquelas suportam e incentivam, e perceber até que ponto são condicionantes.

Uma consequência das características das técnicas disponíveis na transição do século XIX para o século XX (tipografia, litografia manual, calcografia) foi a clara separação do material impresso que contém composição tipográfica (texto) e do que tem apenas imagem, (ainda que nesta imagem apareçam letras e legendas, mas desenhadas).

A página do livro ou o prospecto em que há texto composto tipograficamente só permite a inclusão de imagem através do bloco xilográfico gravado ou da zincogravura, obrigando a caixas e «curandeis» – com as

inevitáveis consequências na organização da página. Porém o cartaz, ou o papel para a embalagem, pode ser impresso em toda a extensão, limitada apenas pelas dimensões do prelo e da pedra, ou do zinco granido.

Sem dúvida, Toulouse-Lautrec foi o mais perfeito demonstrador da possibilidade do cartaz directamente desenhado sobre a pedra mas entre nós tornaram-se populares, por exemplo, os cartazes anunciadores das touradas, desenhados por litógrafos com pouca capacidade de inovação.

Um passo técnico importante foi o da «reportagem» que permitiu introduzir texto previamente preparado à parte, na própria pedra desenhada pelo litógrafo: Rafael Bordallo Pinheiro, por exemplo, socorreu-se desta técnica para as suas publicações satíricas (o *António Maria*, a *Paródia* etc.).

A «Cor», no entanto, constituía um problema, cuja solução foi precária durante muito tempo, e condicionou a expressão visual. Desenhadores litógrafos «cromistas» ou «coloristas», usando da experiência e instinto, preparavam planos de impressão correspondendo às várias cores que separavam manualmente e por tentativas reconstituíam os valores desejados. Os meios-tons eram dados por pequenos pontos, pacientemente; um exemplo são as características «oleografias» que se encontram ainda em casas de província.

Todo este mundo técnico, industrial e a cultura visual que se lhe associava foi obliterado radicalmente por duas evoluções técnicas concomitantes: a «objectiva fotográfica» e as «emulsões sensíveis». Uma consequência imediata foi a extinção total da profissão de «desenhador litografo».

A lente fotográfica permitiu a reprodução directa a partir não só dos originais dos artistas gráficos, pintores e desenhadores, mas também a de fotografias directas do natural. Os primeiros anos do século viram a emergência das publicações «ilustradas»; revistas, catálogos e timidamente ainda o jornal

diário. O «foto-jornalista» torna-se uma figura importante no panorama visual, e a sua acção passa a ser significativa em termos da informação visual.

Porém, a presença da imagem fotográfica e da reprodução fotomecânica só se fez sentir com intensidade com um desenvolvimento técnico que é fundamentalmente mecânico: a «máquina cilíndrica», que permite grandes e rápidas tiragens, ainda que «folha a folha», com qualidade apreciável. Mais tarde, com a «rotativa», imprimindo a partir de bobines (Koenig&Bauer, Marinoni...) o material impresso invadiu o Mundo, e veiculou visões, hábitos e gostos, expressões de cada época. Ao artista gráfico abriram-se novas possibilidades de expressão, limitadas ainda pela ausência da cor fotográfica.

E a cor fotográfica, impressa, veio a ser possível pelo avanço introduzido previamente por Ducos du Hauron, com a «selecção fotomecânica», mas tornado prático pela introdução da «tramagem» e pelas emulsões sensíveis na litografia e na fotogravura.

As técnicas e as tecnologias avançam tanto em resposta a solicitações sociais e económicas quanto movidas por uma lógica interna de superação das suas limitações próprias, e os grandes avanços dão-se quando se verificam conjunções de inovações sectoriais.

Assim, a partir do primeiro quartel do século XX, e em pleno nos anos 40, os *designers* gráficos têm ao seu dispor a composição tipográfica «mecânica» (Linotype, Intertype...), com a facilidade, o rigor e a variedade que a composição tipográfica manual não favorece e a consequência é uma liberdade e uma riqueza tipográfica acrescidas.

Mais tarde, a «fotocomposição» melhorou ainda a qualidade da composição mecânica:

- a possibilidade de usar grandes «*a-plats*» ou «planos cheios» que as máquinas cilíndricas permitem, com a sua pressão e tintagem inatingíveis nas prensas e prelos. O desenvolvimento do «*off-set*» acentuou essas possibilidades;
- a «tramagem» das imagens em tons contínuos, sobretudo para os originais fotográficos, que associada à selecção cromática permite o uso da cor fotográfica;
- papéis e outros suportes, de variedade, texturas e qualidades não atingidas anteriormente.

Significa isto que, em termos de aceitação e interiorização social da pujança visual do material impresso, ela passou a ser banalizada e «exigível» pelo público, e explorada profissionalmente pelos *designers*.

Não é difícil associar essa pujança e essa criatividade permitida pelas técnicas à gradual emergência de uma cultura em que os valores visuais se generalizam no *design* industrial, na moda, no comércio, no ambiente construído.

Essa «cultura da imagem» que ultrapassa o âmbito do grafismo «impresso», é bem visível em Portugal e sofreu o inevitável impulso dos movimentos culturais estrangeiros, e foi claramente suportada pelas evoluções técnicas, enquadrada também claramente pelas evoluções económicas.

Os últimos decénios do século XX assistiram a outro grande passo na evolução das técnicas, e a uma ainda mais alargada liberdade de criação da imagem visual. Também aqui, uma conjugação de avanços científicos e tecnológicos permitiu um salto brusco nas técnicas: a «computação digital» e a «opto-electrónica».

O «mundo digital» invade todas as esferas de actividade contemporâneas – não poderia deixar de marcar o mundo da comunicação visual. E fá-lo de diversas maneiras.



As mais profundas e generalizadas vão no sentido de esbater as fronteiras entre a expressão visual assente sobre as técnicas clássicas (o grafismo «impresso», a fotografia, o cinema...) e os novos «media» (televisão, telecomunicações, imagem de síntese, animação...). A facilidade de transposição de um para o outro meio permitida pela digitalização e pela computação estão a modificar a percepção colectiva dos conteúdos da expressão visual, e não é fácil prever todas as suas consequências culturais.

Aspectos importantes mas não tão essenciais são, por exemplo, a perfeita associação da digitalização e da computação – com todas as vastas possibilidades de tratamento da imagem – às técnicas clássicas de impressão (nomeadamente ao *off-set*); as facilidades de visualização e pré-impressão do material, etc.

Para se compreender o alcance e profundidade da aplicação ao campo das imagens da «revolução digital», apresenta-se uma sucinta exposição das suas raízes no anexo sobre o assunto.

Com efeito, a grande mudança e novidade da evolução da expressão visual gráfica é decorrente da numerização do sinal, ponto de charneira entre o material e o imaterial, sendo ainda imprevisíveis as consequências culturais desta evolução.

Mediante algoritmos e dispositivos adequados, tornou-se possível criar representações de objectos de toda a ordem, com existência puramente virtual. Salientem-se, como se refere no anexo, as questões éticas, jurídicas e sociais que se levantam com a manipulação da imagem, quer sobre base real como sobre base virtual: há problemas latentes, sobretudo quanto ao valor probatório de imagens documentais que podem ter sido indevidamente mas eficazmente manipuladas<sup>1</sup>.

Para completar uma exposição acerca das técnicas gráficas e da sua incidência sobre a expressão visual, convém, ainda que secundariamente, referir aquelas que, tendo perdido actualidade, ainda têm algum significado residual:

- a litografia manual, a água-forte e a xilogravura, que são já só do domínio da produção artística autónoma;
- o «talhe-doce», praticamente apenas usado para notas de banco e valores fiduciários.

Curiosamente, uma técnica de reduzido valor e influência, em si mesma, está presente no nosso ambiente urbano, com grande intensidade e evidência – a «serigrafia», usada nos grandes «*out-doors*» e painéis publicitários transparentes, dadas as suas vantagens de admitir pequenas tiragens económicas ao mesmo tempo que permite dimensões não atingíveis por máquinas convencionais de impressão.

---

## Nota

<sup>1</sup> Esta realidade tem levantado várias questões “A evolução tecnológica, a fotografia digital, pode levar à construção de um discurso de mentira, já que não deixa traço no caso de manipulação” (Cayatte, 2005). “Até que ponto temos o direito de escolher e essa escolha é perturbante? Até que ponto não é tudo uma interpretação? (Teixeira, 2005).

## Capítulo 4

### **Formação e Aptidões Profissionais**



Inseridos na sociedade, os profissionais da comunicação visual exercem nela a sua actividade, mas a aplicação das suas aptidões não é neutra ou alheia aos seus valores. Estes, de modo explícito ou implícito no “espírito do tempo” em que são simultaneamente autores e testemunhas, têm origens profissionais, tecnicidades e formações diversas.

A evolução da formação e os modos de aquisição de aptidões dos profissionais de comunicação visual devem ser estudados enquanto elementos contextuais da configuração cultural do ambiente da comunicação.

Seguindo a metodologia geral da tese, este capítulo não pretende analisar exaustivamente os locais e escolas de formação mas contribuir para a compreensão das linhas de força da formação e aquisição de aptidões profissionais do ofício gráfico, em Portugal e ao longo do século XX, partindo das fontes documentais e dos testemunhos dos peritos entrevistados<sup>1</sup>.

## **1. O Confronto com Uma Nova Tecnologia de Impressão: O Aparecimento do Desenhador-Litógrafo**

Na transição do século XIX para o século XX, Portugal permanecia afastado do progresso verificado nos outros países da Europa. Uma mentalidade pequena burguesa resistia às novas correntes estéticas e configurava o panorama artístico e cultural dos Países, alicerçado na estabilidade das formas e das atitudes.

O desenvolvimento dos processos litográficos impulsionou, nesta época, o incremento das artes gráficas e da publicidade e o nascimento de uma nova classe profissional – o desenhador-litógrafo. Foi o trabalho realizado por esta classe que marcou toda a arte gráfica na viragem do século, perdurando no início do século XX e que, por essa razão, justifica uma abordagem, ainda que sumária, sobre este assunto.

O desenhador-litógrafo era o agente intermediário entre os artistas e a nova tecnologia de impressão. Era ele que interpretava e transcrevia para a pedra

litográfica os originais submetidos pelos artistas. Esta tarefa exigia grande habilidade e mestria: o desenho era repetido de forma invertida, com tinta gordurosa sobre a pedra granida e, por isso, muitos artistas não o sabiam ou queriam fazer. Além do mais, este desenhador tinha de ser capaz de organizar e executar os ornatos, cercaduras, legendas e outras composições gráficas da página impressa. Tinha que ser hábil, conhecedor e progressivamente, também, um criativo porque, muitas vezes, na ausência dos respectivos originais, era o próprio que improvisava e executava na litografia toda a qualidade de pequenos trabalhos gráficos para fornecer às empresas e demais clientes.

Este profissional alcançava a aprendizagem do ofício através da prática diária na litografia atingindo, gradualmente, o domínio da nova técnica de impressão. Mas não possuía formação artística e estava alheado dos meios em que se formavam e debatiam as novas correntes. A sua expressão criativa, ingénua e graficamente incipiente, era decorrente desta realidade e satisfazia as solicitações de uma clientela de «olhar pouco educado».

Anos mais tarde, “a necessidade de dar formação adequada a estes profissionais levou a incluir o curso de «desenhador-litógrafo» na Escola de Artes Decorativas António Arroyo” (Barata, 2003c), de que Roque Gameiro foi um dos fundadores.

### **1.1 Roque Gameiro e a sua Formação em Leipzig**

Para compreensão das formações e aptidões profissionais deste período, tomemos, como paradigma, o percurso deste artista. Foi como jovem aprendiz que Alfredo Roque Gameiro entrou na litografia Justino Guedes para aprender o ofício de desenhador. O contacto com os artistas e ilustradores que lhe traziam os originais e a atenção dedicada ao trabalho dos «cromistas» mais experientes, aliados a um talento artístico cedo revelado, proporcionou-lhe

confiança suficiente para fazer ilustração. Tão evidentes se tornaram as suas capacidades, que foi escolhido para estudar no grande centro europeu das artes gráficas que era, à época, Leipzig.

Neste local fervilhava inovação! O contexto cultural era rico em experiências e determinante nas aprendizagens. Várias novidades se adivinhavam nos meios instrumentais de expressão: a fotomecânica era uma realidade a breve prazo e Louis Ducos du Hauron ensaiava já o processo que viria a revolucionar a reprodução de cores nas gráficas<sup>2</sup>. As virtualidades das novas técnicas exigiam outros processos de impressão.

Roque Gameiro “apercebe-se de que, como profissional, é um homem apanhado num tempo de charneira entre dois mundos – um que já sabe que vai acabar, e outro cujos contornos ainda não sabe definir mas pressente inevitável” (Barata, 2003c) e que acaba por acontecer a curto prazo. A realidade era incontornável: a fotolitografia dispensava a tarefa de transcrição na pedra e a profissão de desenhador-litógrafo tornou-se ofício do passado<sup>3</sup>.

## **1.2 Os Paradoxos da Formação Clássica dos Artistas**

Nesta altura, e como se explanou anteriormente, a formação artística era praticamente inexistente no perfil escolar dos desenhadores-litógrafos. Mas para quem lhes fornecia os originais, para os artistas, a Academia de Belas-Artes<sup>4</sup> não era estranha e foi, para alguns deles, o local de aprendizagem teórica e prática das artes. Os valores formais, plásticos e estéticos contemplavam, à época, a gramática naturalista praticada por artistas como Columbano, Malhoa, Soares dos Reis, José Simões de Almeida e Teixeira Lopes.

Mas houve outros profissionais que excluíram a escola da sua aprendizagem. Rafael Bordalo Pinheiro afirmou: “Nunca cursei academias. Tenho o curso da Rua do Ouvidor... Cinco anos. Canto de ouvido”. A sua

expressão formal reflectia um novo olhar sobre a realidade e a reflexão crítica dos temas sociais e políticos. “Comecei a sentir um formigueiro nas mãos e vai pus-me a fazer caricaturas” cuja intenção “é estragar o estuque de cada um com protesto do senhorio” (CITI, 2006). A sátira política foi uma constante na obra deste artista e a sua expressão visual marcou o realismo nas artes gráficas.

“Apaixonado pelo lado boémio da vida lisboeta e avesso a qualquer disciplina, matriculou-se sucessivamente na Academia de Belas-Artes (desenho de arquitectura civil, desenho antigo e modelo vivo), no Curso Superior de Letras e na Escola de Arte Dramática, para logo de seguida desistir” (CITI, 2006).

O abandono da Escola pelos artistas da expressão visual gráfica foi frequente ao longo do século XX. A aprendizagem alcançava-se com base na experiência, através da prática do ofício adquirida gradualmente entre erros e sucessos<sup>5</sup>.

## **2. As Aptidões Desenvolvidas à Margem da Escola**

### **2.1 A Modernidade que Acontecia Lá Fora**

Na Europa fervilhavam novas ideias e concepções estéticas desde os primeiros anos do século XX: em 1907, Pablo Picasso pintou *Les Femmes d'Alger*, dando o mote para a estética cubista. Em 1909, Marinetti escreveu o manifesto futurista celebrando as virtualidades do progresso tecnológico e a beleza da velocidade.

Estes foram apenas dois eventos que preconizaram a revolução modernista dos anos seguintes. Insatisfeitos com o panorama do país, de gosto académico e oficial avesso a novas formas, jovens artistas portugueses procuraram fora de portas as linguagens artísticas dos movimentos de vanguarda. O risco do



desafio e o gosto da experiência fora dos caminhos conhecidos, são intrínsecos ao progresso e à inovação.

No nosso país, o modernismo manifestou-se inicialmente na Exposição dos Humoristas Portugueses que, em 1912, scandalizou Lisboa. Ressalve-se que o humor é revolucionário: sempre que se desconstrói qualquer forma de opressão dessacralizam-se a estética e cultura dominantes. O estilo inovador e o traço pioneiro de homens como Almada Negreiros<sup>6</sup>, Cristiano Cruz, Emmérico Nunes, Jorge Barradas e Stuart de Carvalhais ficou registado em jornais e revistas e revelou-se pela sua vertente humorista, pela caricatura e pela ilustração.

Com a eclosão da 1ª Guerra, Eduardo Viana, Amadeu de Souza-Cardoso, Guilherme Santa-Rita e outros jovens estudantes artistas em Paris, à época capital da cultura e das artes, regressaram a Portugal causando uma rotura no movimento modernista e dando origem à afirmação do futurismo, protagonizando movimentos e publicações que provocaram e scandalizaram o país. Registe-se que o progresso se faz à custa da inovação, do questionamento e do contraste e esta mudança não se faz sem conflito, dificuldades e, por vezes, escândalo.

## **2.2 O Grupo, Espaço de Integração de Saberes e Experiências**

Os sinais de modernidade foram despertando consciências e alimentado vontades. Portugal, embora vivesse politicamente um período muito instável, não ficou indiferente ao espírito do tempo vivido na Europa do pós-guerra.

Foi num contexto de optimismo, de festa e de prazer que nasceu o estilo *Art Déco*, impulsionando um grande desenvolvimento das artes gráficas. O desenho era influenciado pelo cubismo, sem preocupações realistas, mas existia a procura de um estilo. A composição era mais importante do que a

figura: a geometrização e formas estilizadas, aliadas a uma forte aplicação da cor, foram características deste desenho<sup>7</sup>.

Em 1927, chegou a Portugal Fred Kradolfer, o impulsionador da linguagem moderna na expressão gráfica e que foi a figura de influência para os peritos do ofício desta época. Era o único profissional que possuía formação académica em artes gráficas, obtida na Suíça, o “que lhe dava o domínio total das técnicas gráficas, e a perspectiva estética adequada a cada ocasião” (Santos, 2003, p.115). A modernidade trazida por Kradolfer entusiasmou e orientou vários artistas, tais como Jorge Barradas, Stuart de Carvalhais, Bernardo Marques, Emmérico Nunes, Roberto Nobre, Amarelhe, António Soares, Carlos Botelho, José Rocha, Thomaz de Mello, Paulo Ferreira e Maria Keil.

Na «Brasileira» e no «Café Chiado» aconteciam tertúlias, bem como no «Araújo», leitaria no Camões que reunia vários profissionais ligados à vida dos jornais e que era “como um jornal falado, antecipando o que no dia seguinte se podia ler sem os cortes da censura. Discutiam-se ideias, faziam-se profecias, arrasavam-se políticas e sobretudo discutia-se, como agora, as maneiras de salvar o País” (Mello, 1989, p.28).

Foi justamente o grupo, o centro de cultura onde se partilhavam saberes e experiências e onde se estimulavam a captação e a interpretação da novidade. A escola continuava alheia às transformações profundas que iam ocorrendo na criação artística. Assim, pelo desencantamento e desilusão experimentada, alguns alunos abandonaram as Belas-Artes e procuraram no exterior a possibilidade de adquirir outras aprendizagens.

“Aprendia-se uns com os outros, era a grande escola” testemunha Maria Keil (2005, linha 18) e acrescenta que o grupo não era “bem estimado pelos outros artistas porque (o que faziam) não era considerado arte, era grafismo, uma coisa comercial”. A apetência que demonstravam pela estética modernista tornava-os duvidosos para a realização de determinados trabalhos onde era

desejável manter os mesmos traços de gosto. Relativamente aos outros artistas, a oferta de trabalho distribuía-se da seguinte forma: “aqueles que tinham habilitações académicas reconhecidas ensinavam Desenho nas escolas técnicas e liceus. Alguns (...) também iniciavam gentis meninas e senhoras da burguesia abastada no desenho artístico, na aguarela, nas miniaturas com efígies de familiares e namorados e – bem entendido – na nobre arte da pintura a óleo. Outros procuravam encontrar fregueses que lhes encomendassem retratos de família, paisagens rurais, naturezas-mortas, cenas de costumes, painéis alegóricos para edifícios públicos ou a decoração das paredes e dos tectos nos palacetes de uma clientela endinheirada, mas nem sempre exigente” (Silva, 2001, p.15).

Poucos seriam os artistas modernistas requisitados para o ensino, o que explica a permanência do perfil académico da escola. Uns anos mais tarde, a escola António Arroio permitiu o desenvolvimento de uma expressão mais livre e criativa, como se explicita no texto dedicado a este local de ensino.

Excluídas as tradicionais possibilidades de trabalho, os artistas deste grupo, que tinham como traço comum o domínio das especificidades de diferentes ofícios e uma grande capacidade de adaptação a novos desafios, entregaram-se às mais variadas experiências e actividades onde deixaram registado este novo sentir. Numa atitude de pesquisa constante, procurando novas técnicas, novos materiais, novas linguagens<sup>8</sup>, lançaram-se ao mercado crescente das publicações periódicas, criando trabalhos de publicidade, ilustrações, capas<sup>9</sup> e outras composições gráficas. Célebres ficaram as capas que Jorge Barradas realizou para a *ABC*, revista que publicitava o *Bristol Club* e a sua atmosfera dos anos vinte. A decoração de Clubes e outros estabelecimentos comerciais, assim como as exposições, foram, também, tarefa para estes artistas que à época eram vulgarmente designados por “decoradores” (Silva, 2001, p.15), “arquitectos de Exposições” (Mello, 1989, p.28), artistas gráficos, pintores,

desenhadores, ilustradores... reflectindo a multiplicidade de funções a que se entregavam e a ausência de uma enquadramento sócio-profissional que os pudesse caracterizar.

O domínio dos ofícios foi-lhes dado pela prática, «aprendiam fazendo», confrontando-se com “situações de trabalho que davam lugar a uma acumulação de experiência que as práticas tradicionais das Belas-Artes não proporcionavam” (Silva, 2001, p.14).

### **2.3 Os Ateliers, as Exposições e Outros Lugares de Trabalho e Aprendizagem**

Os *ateliers* eram locais onde se trabalhava e se aprendia o ofício “desde a montra ao cartaz, ao desenho do rótulo da garrafa de vinho, à marca (que hoje se chama logótipo)” (Azevedo, 1989, p.37), destacando o mesmo autor o facto de se desenhar as letras, com as respectivas vantagens que esse trabalho origina(va) na “educação do olhar e da mão”.

Eram estas as escolas, e “havia uns três ou quatro que se batiam um pouco uns com os outros, definindo-se em qualidade e diferenciando-se no espírito” como menciona ainda o mesmo artista (Mello, 1989, p.37). O atelier do Tom e o atelier ETP, Estúdio Técnico de Publicidade fundado em 1936 por José Rocha, eram dois destes locais. O último, reuniu vários colaboradores unidos por uma forte cumplicidade de ideais e inovação artística: Maria Keil, Bernardo Marques, Ofélia Marques, Fred Kradolfer, Thomaz de Mello, Carlos Botelho, Stuart de Carvalhais, Carlos Rocha e Selma Rocha foram alguns destes artistas a que se juntaram, também, escritores.

Os *ateliers* deram resposta às solicitações decorrentes de uma intensa actividade comercial que se verificou em Lisboa nos anos 40-50. As montras das diferentes lojas da capital rivalizavam entre si na exibição do melhor arranjo e dos melhores cartazes. Atento a esta actividade, o Secretariado de

Propaganda Nacional – SPN – promove, em 1940, a realização no Chiado da 1ª Exposição de Montras inserida na «Campanha do Bom Gosto» que pretendia divulgar<sup>10</sup>. Foi devido a acções deste género e à iniciativa de alguns artistas gráficos, que se introduziu uma nova dinâmica na actividade publicitária, como nos relembra Thomaz de Mello (1989, p.29): “nos anos 30 e até um pouco mais tarde, havia, como agências de publicidade em Lisboa, a Havas, que recebia anúncios para os jornais, os balcões dos próprios jornais e os angariadores exclusivos e com completa ausência de gestão, e, portanto, de nenhuma possibilidade para a colaboração do artista gráfico, que nessa altura nem se chamava assim. Lutando contra este panorama, surgem os pioneiros, tentando nós, os artistas ao serviço da publicidade e das artes gráficas, modificar essa situação e, assim, surge a UP, depois o estúdio Tom, a ETP, a APA, a Belarte, o Martins da Hora, alguns franco atiradores e pouco mais”.

A passagem por alguns *ateliers* garantia a valorização do currículo e muitos havia que pretendiam fazer este caminho<sup>11</sup>. Ao longo dos anos surgiram outros espaços onde artistas gráficos reconhecidos foram criando as suas ideias<sup>12</sup>.

Mas, também os certames expositivos foram locais intensos de aprendizagem: “(...) a crescente necessidade de dar forma imagética a uma precisa mensagem político ideológica justificou a apropriação dos espaços de exposição, actualizando e orientando aquele propósito” (Acciaiuoli, 2000, p.46). Depois de representação destacada nos finais dos anos 20, as exposições conheceram um grande êxito, sob a orientação de António Ferro.

Os pavilhões de Portugal nas exposições Internacionais de Paris, sob o tema «Artes e Técnicas na Vida Moderna»<sup>13</sup>, em 1937, e na Exposição Internacional de Nova Iorque<sup>14</sup>, em 1939, foram um meio privilegiado de divulgação de uma nova imagem do país<sup>15</sup> ao mundo.

Para credibilizar o país e conquistar o estrangeiro, Ferro reuniu um grupo notável de artistas modernistas<sup>16</sup> que “através de materiais simples, utilizados

em soluções extremamente imaginativas” (Santos, 2003, p.119) aliados a uma linguagem artística de grande modernidade, determinaram a nova imagem das artes gráficas e da decoração<sup>17</sup>.

As exposições, no âmbito dos grandes eventos internacionais, foram situações privilegiadas de aprendizagem e aquisição de experiências e conhecimentos para a realização, em 1940, da Exposição do Mundo Português. A diversidade de tarefas exigidas neste evento acabou por formar “em apenas alguns meses mais profissionais que qualquer escola em anos de teoria” (Mello, 1989, p.30).

A concepção e montagem da exposição exigia competências e desempenhos “em que era necessária alguma destreza no manuseamento do lápis e do pincel (além do atributo a que chamavam «bom gosto» ...) e que implicava quase sempre uma integração em grupos de trabalho que abrangiam pintores de letras, carpinteiros de teatro, serralheiros, estucadores, especialistas em modelação em barro e formação em gesso, montadores electricistas, pintores de arte e pintores de lisos, fotógrafos e coladores de fotografias” (Silva, 2001, p.15). Era um trabalho que requeria grande flexibilidade de horários e mobilidade a quem os praticava. Estava adquirida a experiência para dar corpo e estrutura às exposições de diversa índole que se seguiram.

Outra fonte de formação experiencial foi, em alguns casos, o próprio meio familiar relacionado com a prática do ofício, que transmitia conhecimentos e instrumentos de auto-aprendizagem. Embora pertença a uma geração posterior, Carlos Rocha confirma este veículo de aquisição de competências profissionais: “Desde muito miúdo, fui fazendo uma aprendizagem do que era bom e do que não o era, olhando o meu pai a trabalhar, vendo como se fazia” (Rocha, 2004, linhas 20|24).

### 3. O Ambiente da Escola António Arroio

Acompanhando o espírito do tempo, também o contexto educativo do país estava orientado para valores morais e patrióticos e aconselhava a divulgação de alguns pensamentos, como os que cita Serralheiro (1985, p.40)<sup>18</sup>: “Na família, o chefe é o pai; na escola, o chefe é o mestre; no estado, o chefe é o governo” ou, ainda, “Paciência, muita paciência: conta pouco com a inspiração. As verdadeiras qualidades do artista são: bom senso, atenção, sinceridade, vontade. Cumpri o vosso labor como modestos operários”.

Neste enquadramento, a Escola de Artes Decorativas António Arroio<sup>19</sup> foi um acontecimento pedagógico determinante. Criada em 1934 e vocacionada para o ensino artístico, ministrava cursos para a aprendizagem dos ofícios nas áreas da cerâmica, cantaria, cinzelagem, talha, desenhador-litógrafo e labores femininos. Adquiridas estas competências, possibilitava, ainda, o acesso às escolas de Belas-Artes<sup>20</sup> (Rêgo, 2000).

Esta escola foi “inspirada nos modelos inglês e austríaco das escolas de artes e ofícios (nascidas por influência do movimento *Arts and Crafts* de William Morris) em que as aulas eram dadas no regime de *atelier*” como indica Helena Souto (2001, p.36). Rio-Carvalho (1993, p.41) acrescenta que “era uma escola mais activa do que a própria Escola de Belas Artes, mais interessante, mais viva, com um interessante escol de professores (...) As turmas eram pequenas e havia um tratamento pessoal para cada aluno, sentindo-se este muito mais num *atelier* do *Quattrocento* onde o mestre assumia proporções de um saber universal do que um funcionário altamente qualificado. (...) Uma aula era um acto estético que mexia profundamente com o aluno e não uma «performance» culturalista para aumentar a erudição (por vezes pseudo erudição) do aluno”.

Contrariamente à realidade que se verificava nas outras instituições escolares, o projecto pedagógico do António Arroio não se limitava à transmissão de saberes.

O curso de desenhador-litógrafo, ministrado pela escola, tinha no âmbito curricular conhecimentos de artes gráficas dirigidos para a publicidade e para a edição. A escola Soares dos Reis, sua congénere no Porto, dá início em 1948, ano da publicação do Estatuto do Ensino Técnico Profissional, aos cursos vocacionados para a vertente artística: pintura decorativa, escultura decorativa, mobiliário artístico, cinzelador, gravador de cobre, bronze e aço<sup>21</sup>. No entanto, a presença nesta região da indústria gráfica e fotomecânica foi determinante para a formação de técnicos de impressão e indústrias gráficas.

Nesta época, quem vinha da Escola António Arroio trazia conhecimentos que, no campo da expressão gráfica, lhe dava vantagem sobre os outros. Este foi o local de formação escolar de António Garcia, Fernando de Azevedo e “por onde andaram quase todos estes indivíduos dessa época” (Garcia, 2005, linha 23).

Nas Belas-artes, o curso de pintura, (ou também de arquitectura ou escultura<sup>22</sup>), muitas vezes somado com a vontade de aquisição de habilitações académicas para docência, eram as competências adquiridas por quem, depois, exercia o ofício gráfico. A aprendizagem desta actividade profissional era feita por via empírica, vendo como se fazia, praticando, frequentando *ateliers*. “Há aqui uma ausência, quase total, de escolaridade específica a não ser aquela básica, que é subjacente a tudo isto: o desenho e a própria pintura” como testemunha Luís Filipe de Abreu (2005, linhas 38/46) que cursou pintura nas Belas-Artes.

### 3.1 A Pedagogia do Mestre Frederico George

Nos anos 50, a Escola António Arroio conheceu uma inovação pedagógica protagonizada por Frederico George<sup>23</sup>. A escola, até então organizada num sistema tipo artes e ofícios, conheceu agora um novo método pedagógico alicerçado no modelo e conceito da Bauhaus<sup>24</sup>. Acompanhado por um grupo



atento de docentes, como Daciano Costa, Sena da Silva, Manuel Rio-Carvalho ou Bragança Gil, “Frederico George obteve uma prática pedagógica em que, intelectualizando o ensino do Desenho, se deu a passagem para o enquadramento técnico. Através de uma acção marcada por uma visão de grande pragmatismo, os saberes do ofício sobrepunham-se às especulações teóricas, pelo que não era despreciando, mas sim um imperativo, o contributo de disciplinas como a Química Aplicada, esta leccionada com a qualidade científica assegurada por Bragança Gil. Aos alunos eram propostos exercícios onde se operava a recuperação do substrato artesanal com o estudo e produção de objectos tradicionais, ligados à vertente do utilitarismo, em aulas cuja componente didáctica fortemente oficial era assegurada por Mestres e Professores, cabendo aos primeiros a transmissão do conhecimento das técnicas tradicionais de produção artesanal, incorporando deste modo o melhor do legado *Arts and Crafts* que transitou para o ensino da Bauhaus” (Souto, 2001, p.37)<sup>25</sup>.

Para Frederico George, a teoria e a prática estão coerentemente fundidas, tão adequadamente reflectidas nas lições do pedagogo quanto na actividade de realização profissional fora das aulas. Em ambas as situações o postulado essencial é o de que “...todo o ensino que, acrescentado ao *métier*, imbuído nele, lhe não dá uma formação humanística de base, parece-nos deficitário.

A cultura do concreto, dos objectos, sua forma, textura, história e implicações – tão avessa incidentalmente à tradição portuguesa de investigação e ensino – é necessário acrescentar uma experiência de outro tipo que pode encontrar expressão útil nalgumas ciências sociais” escreveu Frederico George na tese para o concurso que lhe conferiu a titularidade na sua escola: Considerações para o ensino da arquitectura (1964), como refere Artur Nobre de Gusmão (1993, p.21).

“Fazer e ensinar são formas complementares de aprender” considerava Frederico George (Summavielle, 1993, p.28). Para além da Escola de Artes Decorativas António Arroio, também o seu *atelier* foi espaço complementar de formação para um grupo desiludido com as intenções programáticas e o funcionamento institucional das Belas-Artes. “Ninguém tinha pressa em tornar-se vedeta. Havia só a vontade de aprender os ofícios, numa disciplina humilde que a Escola não nos facultava”, testemunha Sena da Silva (1993, p.25)<sup>26</sup>. Também Daciano Costa fez parte deste grupo que contribuiu, decididamente, para a estruturação da prática e oficialização da disciplina do *design* no nosso país.

Era gritante o divórcio existente entre as referências ideológicas, estéticas e culturais deste grupo e o modelo pedagógico, educativo e artístico das Belas-Artes. Como elucida Sena da Silva (2001, p.15), “O nosso grupo tinha como referências principais a pintura dos «fauves», dos «cubistas», os nus de Modigliani, as aguarelas de Klee, o imaginário de Chagall e a nostalgia de uma pintura que abrangia Giotto e Leonardo, Greco e Ticiano. Na Escola, a aproximação à Arquitectura estava limitada a exercícios de desenho aguarelados feitos a partir das estampas de um «livro único» (As Cinco Ordens da Arquitectura de Vignola). A História de Arte que nos era ensinada não contemplava *Arts & Crafts* nem Bauhaus, nem *Modern Style* nem *Art Deco*. Picasso e Corbusier eram referências quase blasfemas. Alvar Aalto e Frank Lloyd Wright eram ignorados. Futurismo, Expressionismo ou Surrealismo eram também práticas condenadas pelo «Santo Ofício» da impoluta escola «napoleónica» e, por isso, ainda segundo o mesmo autor, “a escola de Belas-Artes era sobretudo o ponto de encontro (e de partida) para (as) tertúlias que aconteciam no café *Chiado*, café *Nicola*, café *A Brasileira*, livrarias *Sá da Costa* e *Bertrand*”<sup>27</sup>.

O atelier de Frederico George era um “laboratório de ofícios”, designação atribuída por Daciano Costa (1993, p.29)<sup>28</sup> que Sena da Silva (1993, p.26) consolida: “Para lá do espaço oficial que nos era facultado, havia a biblioteca a que tínhamos acesso e as pistas rápidas para outras leituras e outras explorações ao gosto de cada um. Em termos de trabalho, naquele atelier, deitávamos mão a tudo (...). As áreas de intervenção abrangiam as feiras comerciais e as grandes exposições de iniciativa oficial, imagens publicitárias, cenários figurinos e adereços, mobiliário e de coração de interiores, alguns objectos para produção industrial e pintura decorativa a fresco e têmpera (...) aprendíamos ainda a explorar a cópia de obras exemplares, que nos permitia entrar na intimidade da sua feitura, e a repudiar a imitação (em que se ignoravam os contextos que deram origem à coisa imitada) e a contestação sem conhecimento objectivo da coisa contestada. Situávamo-nos, assim, nos antípodas do provincianismo dominante nas nossas escolas actuais, onde se fomenta a inovação gratuita e o inconformismo conformista como disciplinas obrigatórias, com professores permanentemente aterrorizados pela ameaça de poderem não estar em sintonia com as últimas modas do mundo e das artes”.

Em 1957, a reforma ocorrida no ensino das Belas-Artes “não se traduziu obviamente em benefícios de aprendizagem, por razões de conjuntura e requisitos legais que ainda hoje persistem. Os Docentes continuaram fiéis a si próprios, indiferentes à teórica mudança e, a maior parte dos diplomados, entretanto recrutados, aumentaram com outras patologias de ensino, as já existentes. A Escola não sabia cumprir a Formação, e fora dela, as experiências aconteciam ou desenvolviam-se de forma atabalhoada, submissas a modelos alheios, desfocada pela distância. Surge a fundação Gulbenkian, neste tecido rarefeito, com actuação a compasso, sem diagnóstico, e também o despontar da crítica que iniciou a promoção a quem dela se sabia insinuar. Foi neste tempo funesto também para o ensino, aprendizagem e entendimento das artes (...) que o *atelier* do mestre Frederico

George continuava a ser uma referência, pela acção formativa que desempenhava no decurso das várias actividades que desenvolvia” (Conduto, 1993, p.33).

“Por via da sua humildade intelectual soube libertar-se da carga académica e de vanguardismos episódicos, encontrando uma saída do «modernismo», não pelo imprevisto das temáticas nem pelos inesperados formalismos, mas pela construção dum conceito moderno da Cultura do Desenho e pela transferência do acto criativo da inspiração individual para o processo colectivo das metodologias do projecto (...). Esta é a sua modernidade, uma posição ética de vanguarda e não apenas de vanguarda estética. Serenamente e sem protagonismos, foi construindo criticamente pelo desenho as formas do seu tempo, ensinando a ver, intelectualizando o processo didáctico, mas mantendo-se fiel à tradição da manualidade dos ofícios artísticos” (Summavielle, 1993, p.12).

### **3.2 A Experiência Pedagógica do Atelier de Daciano Costa:**

#### **A Metodologia dos Processos Criativos**

Após ter sido impedido por motivos políticos, de praticar a docência na Escola de Belas-Artes de Lisboa, Daciano da Costa<sup>29</sup> iniciou em 1962, no seu *atelier*, durante um período de quatro anos, uma experiência docente sob a designação de curso de «Design Básico»<sup>30</sup>, com a colaboração de Lagoa Henriques, Frederico George e Roberto Araújo.

Recorde-se que, Daciano considerava que “o processo da passagem do artesanato para a indústria deve reduzir-se ao processo de desenvolvimento de experiência individual em experiência colectiva”, como tinha articulado Giulio Carlo Argan (in Souto, 2001, p.37), orientando e envolvendo os seus colaboradores na prática desta lógica de acção, que entendia a aplicação de uma metodologia projectual na resolução de problemas que lhe apareciam no

atelier. Os objectivos programáticos deste curso visavam a “sensibilização para os problemas do *Design*, através de uma estruturação bauhausiana, em que o estudo da génese da forma era informado por uma *praxis* que evoluíra da didáctica essencialmente experimental e formativa instituída pelas teorias da cor e da forma de Johannes Itten, para uma procura formal mais directa por influência do legado de Laszlo Moholy-Nagy e de Josef Albers, estabelecendo cartas de sensações tácteis e modeladores do espaço, onde a investigação” como nos indica Helena Souto (2001, p.38) “vai impondo uma estética de depuração da decoração, a organização mecânica, os modelos cinéticos aparecem como signos de novos horizontes culturais” de acordo com António Jacinto Rodrigues (in Souto, 2001, p.38).

Por este curso passaram vários profissionais como Cristina Reis, José Moura George, João Segurado e José Brandão. Este último foi convidado, em 1964, para trabalhar no atelier de Daciano e, sobre esse tempo, elaborou as suas reflexões: “à época, os limites da especialização, pelo menos entre nós, não estavam muito claros. Eram abordadas todas as áreas do projecto, desde os interiores ao design industrial, o mobiliário ou o design gráfico. No fundo, tratava-se de pôr em prática a «nova ideia» de intervir cultural e funcionalmente na sociedade.

Vivia-se também um momento importante da consolidação do design e de racionalização da profissão. Historicamente, foi a década dos «métodos de design» – «racionalizar» o processo de descoberta, domesticar a «inspiração», ultrapassar a aprendizagem por osmose” (Brandão, 2001, p.31).

## **4. A Oficialização da Disciplina do Design; A Metodologia do Projecto**

### **4.1 A Formação no Estrangeiro: O Caso de Ravensbourne College of Art and Design**

A partir dos anos 60, as bolsas de estudos disponibilizadas pela Fundação Calouste Gulbenkian permitiram a formação no estrangeiro de diversos profissionais<sup>31</sup>. Um grupo de alunos do curso do *atelier* de Daciano, protagonizou a formação em Londres, cujo enquadramento era, até então, desconhecido para a maioria.

José Brandão (2005, linhas 314-326) explica o contexto: “França era o destino natural dos emigrantes e a Inglaterra era uma opção especial porque era o sítio mais desenvolvido na Europa nesta questão do design, embora também houvesse os países nórdicos e a Alemanha, mas aí estaríamos confrontados com uma aventura maior do ponto de vista linguístico. Só na nossa aula que tinha 22 alunos, 5 eram portugueses: a Cristina Reis, o José Moura George, (...) José Pinto Nogueira (...), a Alda Rosa e eu. O João Segurado (...) estava um ano à frente e também lá estava o Jorge Pacheco, na área do design industrial. Este grupo vivia com grande proximidade. A escola era um pouco desviada de Londres e muito virada para estas actividades do design. Era um instituto universitário -Ravensbourne College of Art and Design, mas com aquele estatuto de College, aquelas pequenas unidades com uma certa independência na gestão e em outras matérias”.

Foi nesta instituição de ensino que José Brandão se diplomou, em 1970, em Design Gráfico referindo que “todo este meu curso já foi feito, digamos, de uma reflexão: eu já estava a praticar em confronto, em ruptura com uma sociedade estruturada na cultura francesa. (...) Eu ia para uma sociedade muito mais pragmática, com uma grande flexibilização, uma grande abertura, um grande pragmatismo e, ao mesmo tempo, níveis de resultados muitíssimos elevados. Havia a consciência de cuidar do espaço e do meio ambiente: as ruas, os

sinais de trânsito, as lojas, os objectos, os *designs centers*, as revistas... As formas de a gente se exprimir, da humanidade se revelar, não tinham que estar organizadas nas sete artes, (...) tudo eram formas de expressão interessantes. Em França continuava-se a viver este espírito das artes menores, das artes maiores, querer arquivar estas coisas todas, estar tudo muito bem arrumado” (Brandão, 2005, linhas 97-106).

#### 4.2 A Evolução do Ensino de Design em Portugal

Em Portugal, a Escola continuava virada para o passado, “cujo ensino era ministrado, em grande parte, por professores dos quais não se conhecia a obra profissional, e que à nossa avidez de conhecimento do presente contrapunham, em alto contraste, um passado, querendo fazer-nos acreditar que o primeiro era um fosso de caos e infelicidade”. O empobrecimento educativo era extensível à própria Escola António Arroio que registava um declínio da sua actividade. Em 1969, várias manifestações estudantis corporizaram este mal-estar. O «Luto Académico» em Lisboa e a «Crise Académica» em Coimbra foram expoentes da crise vivida nas academias.

A preocupação pela situação do ensino levou à criação, em 1965, do CFA - Curso de Formação Artística, promovida pela Sociedade Nacional de Belas Artes, e propondo a “formação de uma educação artística de nível pré-universitário, visando muito especialmente a preparação de quadros profissionais” de acordo com os textos do CFA (in Souto, 2001, p.41)<sup>32</sup>. Este curso, onde foram docentes Daciano da Costa, Sena da Silva, José-Augusto França, Fernando Conduto ou Sá Nogueira, estava estruturado em três anos lectivos, com uma formação inicial no primeiro ano em estudos básicos (curso preliminar) seguindo, nos dois anos seguintes, a especialidade em Artes Gráficas e Fotografia ou em Design (equipamento e interior).

Como refere Victor Manaças (2000, p.60) o curso do CFA e, posteriormente, em 1969, a fundação do Instituto de Arte e Decoração IADE e, ainda, em 1972, a fundação do Centro de Arte e Comunicação Visual AR.CO foram veículos de contribuição para uma aproximação do ensino do design.

Em 1971 estavam criadas as condições para a 1ª Exposição de Design Português, realizada pelo INII, data que o Design obteve no país a sua “certidão de registo civil” (Silva, 2001, p.17). Designer é agora a identidade profissional cuja actividade compreende o projecto, a intenção do encontro de respostas para problemas concretos<sup>33</sup>. Artistas gráficos, desenhadores, decoradores, ilustradores, paginadores, criativos e outros profissionais de diferentes ofícios que trabalharam empenhados no encontro de respostas adequadas aos desafios que tiveram de enfrentar, encontraram, então, uma identidade profissional.

Com o objectivo de formação em *design* sucederam-se as escolas de iniciativa privada<sup>34</sup> ou pública. O Design gráfico<sup>35</sup> passou a entender a formação de profissionais de projecto na área da comunicação visual. O ensino oficial registou, em 1975, a criação dos Cursos de Design de Comunicação e Equipamento, na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, e de Design Gráfico na do Porto<sup>36</sup>.

Com a revolução de Abril, embora o contexto fosse vibrante, o ensino permanecia em estado de grande anemia: “os docentes continuaram fiéis a si próprios, indiferentes à teórica mudança, e, a maior parte dos diplomados, entretanto recrutados, aumentaram com outras patologias de ensino, as já existentes. “A Escola não sabia cumprir a Formação, e fora dela, as experiências aconteciam ou desenvolviam-se de forma atabalhoada, submissas a modelos alheios, desfocada pela distância” (Conduto, 1993). Perante este panorama, e à semelhança do que vinha acontecendo, muitos alunos abandonaram a escola à procura de um alargamento de horizontes,



uma maior compreensão da variedade e complexidade do mundo e das maneiras de o olhar e entender. Henrique Cayatte é um deles. Sobre a sua passagem pelas Belas-Artes, onde frequentou pintura, é peremptório (2004, linhas 65-78): “Apanhei uma tremenda desilusão. Tenho que acrescentar a sensação agradável de pela primeira vez estar num espaço físico, numa escola e ter, em princípio, colegas que tinham um pouco o mesmo pulsar que eu. Sobre o ponto de vista dos amigos e dos colegas, a experiência foi fascinante (...). A relação com alguns professores foi excelente, um dos que mais me marcou foi precisamente o Sena da Silva, que era um homem dum enorme brilho, e fixei muitos outros como Jorge Pinheiro, Jorge Vieira e outros professores que me marcaram muito e que foram fundamentais na minha formação. Quando cheguei ao 3º ano, (...) em 1984 ou 1985, saí da escola”. Anos mais tarde, já como profissional de design, verifica o que tinha detectado enquanto aluno, ou seja, “fecho à inovação, fecho à abertura e acantonamento do *establishment* da escola, nesta perspectiva: um dia, estes alunos vão ser concorrentes dos próprios que lá estão. Isto é completamente perverso!” (Cayatte, 2004, linha 84).

A aquisição de conhecimentos vai sendo realizada por uma educação informal, através de múltiplas situações de aprendizagem, e onde o percurso pelo estrangeiro é determinante. Esta formação experiencial, profunda e significativa, porque resultante de uma atitude de compreensão do mundo envolvente incorporando e transformando os saberes assimilados, ultrapassou a formação escolar cuja visão pedagógica estava limitada à transmissão de conhecimentos.

A formação e aquisição de aptidões e competências foram emergindo do trabalho do dia a dia, enfrentando a complexidade das diversas tarefas através de uma contínua disponibilidade e abertura para imaginar e conceber soluções.

O saber adquirido através da experiência é também comum a Jorge Silva que viveu nas Belas-Artes, enquanto aluno do Curso de Design de Comunicação, o período pós-revolução. Sobre esse tempo recorda: “Passei seis anos naquela escola a fazer associativismo estudantil (...) e não passei do 3º ano. Fazia, claramente, parte de uma facção de esquerda activa por oposição aos artistas, que não queriam saber da política, onde estavam os Pedros: o Proença, o Portugal, o Silva Dias, que tinham entrado no mesmo ano que eu. A política tirou-me muita disponibilidade e energia para a escola” (Silva, 2005, linhas 153-159). A desilusão com o perfil docente, cuja presença física era muitas vezes ausente, as más condições das instalações somado às intenções programáticas e metodológicas das disciplinas foram características que, no entender de Jorge Silva, tornaram a escola “apenas, como uma espécie de aulas de consulta, muito desmotivadora” e acrescenta: “O que interessa numa escola é a geração que nos acompanha ao longo da vida e que é uma espécie de GPS: orientamo-nos em função deles, em função dos azarados que acabam a dar aulas e não interessam a ninguém, os que são melhores que nós e que vemos aqui e ali, os que estão ao nosso nível e que acabam por fazer coisas. É isso que interessa numa escola: a pertença geracional” (Silva, 2005, linhas 186-191).

Os dois últimos referidos profissionais da prática do design são paradigmas da formação experiencial numa época em que começam, também, a surgir os primeiros diplomados dos cursos de Design das faculdades de Belas-Artes de Lisboa e Porto, criados em 1975.

A partir dos anos 80, e consequente da “febre de modernização da economia do país” (Costa, 1998, p.53), assiste-se a uma proliferação de cursos de design<sup>37</sup>. Com efeito, “todos os avanços e progressos tecnológicos postos ao serviço da criação e divulgação das mensagens gráficas, vieram abrir grandes perspectivas aos criadores. Por outro lado vieram exigir-lhes, não

diremos o domínio das técnicas, mas um conhecimento vasto das suas metodologias. Assim, a fim de garantir a reprodução da sua criação, de poder acompanhá-la e assegurar a reprodução fiel das suas mensagens, face à variedade e especificidade destas novas tecnologias, a área criativa é forçada a segmentar-se”, como testemunha Octávio Clérigo (1986, p.59).

A formação pós-graduada começa, também, a ser uma realidade e a diluir a oposição verificada durante muitos anos entre teóricos e práticos. O percurso profissional e académico de Francisco Providência é um exemplo desta relação sustentada (Providência, 2004).

No final do século XX, a formação académica, assim como a formação pós-graduada na área do design de comunicação, são realidades em Portugal.

Apesar do registo da evolução da educação formal, não se pode deixar de referenciar toda a expressão visual que não passou pelo design, desígnio, projecto: o cartaz de rua, o mural e outras formas de expressão de carácter espontâneo, resultam de aptidões artísticas desenvolvidas fora ou à margem da escola.

### **Em Síntese:**

Ao longo do século XX, a formação escolar no campo comunicação visual gráfica foi incapaz de preencher os espaços de interrogação, dúvida e inquietação, reflexo natural de quem está no limiar da vida a caminho da maturidade.

A natural avidez e disponibilidade perante o que é novo foram frustradas por uma escola culturalmente muito pobre, fechada a novos campos de expressão e horizontes significativos. O modelo académico das escolas de Belas-Artes, assente num funcionamento institucional muito rígido e hierarquizado, foi rejeitando tudo o que ia aparecendo de novo e diferente. As intenções

programáticas visaram, até muito tarde, o conhecimento dos clássicos e a sua reprodução; a estratégia pedagógica contemplava a transmissão destes saberes e a sua aplicação sem interrogações.

A escola queria-se estável nas formas e nas atitudes. No entanto, neste mesmo enquadramento, algumas experiências pedagógicas mereceram destaque pela qualidade docente e pela novidade do projecto educativo. Algumas aconteceram em escolas, outras em comunidades escolares que se desenvolveram em ateliers.

Perante a apatia e escassez dos saberes «ensináveis», os profissionais da expressão visual gráfica foram construindo, através da prática, os conhecimentos que lhes permitiram responder a desafios de diversa índole. As competências profissionais foram adquiridas muitas vezes com o apoio do grupo, do meio familiar e da própria sociedade, que transmitiram saberes e instrumentos de auto-aprendizagem.

A formação experiencial teve de colmatar as lacunas de uma insuficiente formação escolar. No exercício da sua actividade, os profissionais aprenderam a adquirir um leque suficientemente vasto de conhecimentos práticos e uma série de competências multidisciplinares.

Ao longo do século XX, a eficácia das situações de aprendizagem dependeu do perfil dos protagonistas e dos contextos afectivos em que se situaram, mas a consciência da necessidade de uma nova concepção de escola, que ensinasse a ver, a pensar e a relacionar o mundo envolvente, foi uma constante porque os peritos da expressão gráfica não encontraram no meio académico os conhecimentos para a sua actividade nem a certificação das suas aptidões: os saberes «ensináveis» não foram os saberes mais adaptáveis à actividade da criação e os saberes «construídos» não tiveram reconhecimento no meio universitário.

Ao autodidactismo instalado sucedeu-se a oferta recente de inúmeros cursos na área da comunicação visual gráfica. Por outro lado, a multiplicidade de áreas a que os peritos no ofício se entregaram ao longo de um largo período do século foi substituída pela especialização em campos mais restritos. A espantosa multiplicação de técnicas e tecnologias, actividades e oportunidades, o desempenho de uma função e utilização dos instrumentos e tecnicidades mais modernos exige uma concentração do conhecimento sobre um campo específico.

Mas, transversal a toda formação profissional, deverá ser a consciência de que a sociedade contemporânea, com a sua característica mobilidade e os seus permanentes desafios, exige uma atitude de aprendizagem constante e contínua, aberta ao entendimento do mundo e integrando uma visão alargada do conjunto dos saberes «ensináveis» e dos saberes «construídos».



---

## Notas

<sup>1</sup> Um excerto deste capítulo foi publicado em versão online [Fragoso, Margarida Ambrósio (2006), Visual Communication in Portugal: Professional Training and Skills in 20th Century, <http://www.iade.pt/drs2006/wonderground/proceedings/fullpapers.html>].

<sup>2</sup> Sobre esta matéria ver desenvolvimentos no capítulo 3 “As exigências e as virtualidades das técnicas”.

<sup>3</sup> Teria sido com esta consciência que Alfredo Roque Gameiro se dedicaria à arte de aquarelista (e não no sentido da moda que esta técnica já demonstrava em Portugal). Este artista “aprende fotografia (...) mas não tem os meios nem os recursos, nem os conhecimentos para enveredar pela fotomecânica (...). A minha percepção é a de que se apercebeu que a litografia tal como a conhecia estava num beco sem saída e deve ter-se completamente desencantado de a prosseguir (...) mas então, já tinha decidido viver da sua arte de aquarelista, – e ainda bem!” (Barata, 2003c).

<sup>4</sup> A Academia de Belas-Artes foi criada em 1836 ministrando os cursos de Arquitectura, pintura, escultura e gravura. “Em 1875 nomeia-se uma comissão para rever o problema do ensino das artes e num dos documentos por ela produzidos (...) diz em relação à arquitectura “ao estudo thénico e prático da arte acrescentou a comissão as aulas theoricas e scientificas que no seu entender se tornavam indispensáveis para formar o artista, especialmente ao architecto, classe de que pode afoitamente dizer-se estava desprovido o país” e, mais à frente “entretanto separam-se a academia e a escola; o ensino viria a ser reformado em 1881, 1911, 1932 e por fim em 1957 (...)” (Summavielle, 1993, p.218).

<sup>5</sup> Relembre-se que na Alemanha, logo no início do século XX, a formação escolar foi profundamente inovadora: em 1907, Hermann Muthesius e Henri Van de Velde fundaram a Deutscher Werkbund, Associação Alemã Para a União da Arte e da Indústria; em Londres, no ano 1915, teve início a Fundação da Design and Industries Association e em 1918 em Weimar, Alemanha, Walter Gropius fundou a Escola Bauhaus.

<sup>6</sup> Almada Negreiros nunca frequentou o ensino artístico convencional. A aquisição de aptidões profissionais foi feita à margem das Escolas de Belas-Artes.

<sup>7</sup> Na concepção de cartazes publicitários com desenho *Art Déco* distinguiram-se, entre outros artistas, Cassandre e Paulo Colin.

<sup>8</sup> Estas características são comuns a todos os protagonistas de movimentos que geram originalidade, que criam novas formas de expressão. É a atitude oposta à que privilegia a estabilidade.

<sup>9</sup> “Fazer capas era o fito dos artistas por ser o trabalho mais bem pago. Jorge Barradas deixa-nos as capas da *ABC* e António Soares, “apadrinhado” por António Ferro, as da *Ilustração Portuguesa*. Bernardo Marques fez capas para a *Ilustração* de 1926 a 1935” (França, 1982, p.2).

<sup>10</sup> Esta iniciativa que incluía, para além da exposição, o concurso de montras, repetiu-se nos anos 1943 e 1949 (Santos, 2003, p.115).

---

<sup>11</sup> Muitos ateliers foram surgindo. Na APA trabalharam profissionais como Sebastião Rodrigues, na Marca de Eduardo Anahory colaboraram artistas como Carlos Rocha. Para desenvolvimento do assunto consultar Rui Afonso Santos (2003).

<sup>12</sup> A lógica de trabalho dos ateliers foi-se alterando, como testemunha Fernando de Azevedo (1989, p.35) “Dirigi mais tarde, já nos anos cinquenta, um atelier de publicidade que ainda tinha um pouco da estrutura antiga, mas que era dirigido, já, à perversão do sistema controlado; a ilustração que aparecia já era resultado do que pensara toda uma sucessão de intervenientes; quando a ideia chegava às mãos do artista, não era nunca dele. (...) Antes, eram os artistas plásticos que faziam (...) a ideia”.

<sup>13</sup> Pavilhão de Keil do Amaral para a «Exposition International des Arts et Techniques dans la Vie Moderne».

<sup>14</sup> Pavilhão de Jorge Segurado –Interior da “Sala de Honra” com “gigantescos painéis de Fred Kradolfer, representado «A Fé» e o «O Império» (Acciaioli, 1998, p.98).

<sup>15</sup> Repare-se que sempre que aparecem movimentos de direita estão associadas à terminologia novo: Estado Novo, Nova Democracia...

<sup>16</sup> Estes artistas modernistas, que eram contra o regime, aceitaram colaborar com o Estado Novo por ser uma oportunidade de trabalho e proporcionar, através de António Ferro, uma abertura à criatividade.

<sup>17</sup> Mais tarde, as artes gráficas evoluíram tal como aconteceu em Itália.

<sup>18</sup> Relembre-se que sob a argumentação de conceitos nazis proclamados por Hitler, a escola Bauhaus foi encerrada em 1933.

<sup>19</sup> Na senda das escolas orientadas para o ensino das artes aplicadas à indústria, A Escola de Artes Decorativas António Arroio tomou, inicialmente, o nome de escola Industrial de Arte Aplicada como nos indica Helena Souto (2001, p.41).

<sup>20</sup> Ao longo dos anos a escola António Arroio foi diversificando a oferta de ensino a outras áreas curriculares.

<sup>21</sup> A Escola Soares dos Reis foi criada oficialmente em 1884 e passou, ao longo dos tempos, por alguns momentos marcantes. A instabilidade das instalações escolares não foi factor impeditivo da oferta de cursos de formação para alunos do sexo masculino (cinzelador, marceneiro, gravador em aço, ourives, entalhador, pintor-decorador, tecelão-debuxador) e, também, cursos específicos para alunos do sexo feminino (costureira de roupa-branca, bordadora-rendeira, modista de chapéus e vestidos). Em 1931 regista-se o início do curso de habilitação a Belas-Artes e em 1948 a escola dá início aos cursos vocacionados para a vertente artística (Escola Secundária Soares dos Reis, 1985).

<sup>22</sup> Entre outros peritos do ofício gráfico, destacam-se os seguintes exemplos de diferentes formações – Victor Palla formou-se em arquitectura pela ESBAL e ESBAP em 1944, e João Machado cursou escultura na ESBAP no início anos 70.

<sup>23</sup> “Em Portugal (...) apenas pelo final dos anos 50 do século XX se começou (...) a impor uma consciência mais clara do papel do Design e do Designer na sociedade (...). A compreensão desse papel envolveu, em primeiro lugar, a consciencialização das questões em torno de uma estética industrial (...) cujo suporte teórico se alicerçou na superação do impasse entre útil e belo». Este era o primeiro objectivo



---

do industrial design. A produção em massa afectou a qualidade e a estética da produção exigindo a elaboração de uma metodologia projectual que superasse estes problemas. «Para tanto fora necessário (...) o desenvolvimento do ensino na sua vertente das artes aplicadas às indústrias» (Souto, 2001, p.35). Devido ao nosso atraso industrial, “são os interiores e o mobiliário, por um lado, e as artes gráficas por outro”, os dois principais territórios de recolha, aos quais se acrescenta, durante a fase mais propagandística da ditadura, a acção do design gráfico e do design expositivo. Será preciso esperar pelos anos 50 para encontrarmos os primeiros passos do design na sua configuração metodológica e conceptual moderna, sob o protagonismo da indústria” (CPD, 2000a). No Contexto internacional, destaca-se a Fundação da Escola de Ulm (Hochschule für Gestaltung) na Alemanha em 1953 e a Criação do Conselho Internacional dos Designers Industriais (CSID) em 1957.

<sup>24</sup> “A Escola da Bauhaus foi um acontecimento cultural duma importância determinante durante a República de Weimar (...) fundada em 1919 por Walter Gropius, foi uma experiência pedagógica no domínios do artesanato, do design, das artes, da arquitectura e do urbanismo que extravasou o quadro institucional de uma escola para se tornar um movimento cultural e artístico com incidências na Alemanha, vindo a irradiar internacionalmente. As raízes desta escola estão directamente inseridas na transformação social e política que a Alemanha sofreu logo a seguir à Primeira Guerra Mundial. Com efeito, toda a sociedade alemã sofreu uma ruptura com o antigo regime. O antigo império de Guilherme II esboroou-se com a derrota da Alemanha na guerra e proclamou-se a República de Weimar. Esta mudança política veio a ter repercussões em toda a sociedade civil. Também, naturalmente, as instituições pedagógicas reflectiram, na metodologia e no conteúdo de ensino, essa transformação política.” A Escola da Bauhaus foi provavelmente a instituição pedagógica, durante a República de Weimar, que mais longe levou uma experiência de inovação. Esta inovação deve-se a um conjunto de professores, que, muito embora com formações diversas, conseguiram uma transdisciplinariedade unida em torno de objectivos pedagógicos comuns (...) que se traduziram num movimento editorial que veio a marcar através de livros e revistas a vida cultural da época. E um conjunto de conferências e exposições itinerantes ajudaram a impor uma nova concepção de escola e uma nova orientação estética. A importância determinante desta escola consistia no facto de ela se organizar dentro de uma metodologia democrática e participada” (Rodrigues, 1989, p.17).

<sup>25</sup> “Sob a orientação de Frederico George, o ensino na Antónia Arroio ganhou uma outra dinâmica nos anos 50, marcando uma viragem entre um ensino que conseguira, com Lino António, superar a obsoleta fractura entre Artes “maiores” e “menores”, para um novo entendimento da componente didáctica apoiada no ensino oficial que ultrapassou a tradição das artes decorativas, e colocou o enfoque na arte como ofício” (Souto, 2001, p.36).

<sup>26</sup> A actividade gráfica de Sena da Silva sofreu influência de Raymond Savignac.

Este criativo foi assistente de A. M. Cassandre, em 1924, na agência de publicidade Lortac. A sua linguagem gráfica tinha como divisa: «Uma única imagem para uma única ideia». O traço humorístico, combinado com a simplificação das formas conferiram uma enorme eficácia às suas composições

---

gráficas, que eram descodificadas e memorizadas rapidamente. Do seu trabalho destaca-se o célebre cartaz para o sabão Monsavon (1948) que o lançou como um dos artistas gráficos mais importantes, em França, na concepção de cartazes (*affichistes*). Depois desse trabalho, desenhou inúmeros cartazes que se tornaram muito populares (Fiell, 2000, p.630).

<sup>27</sup> O Chiado era “um centro cultural (...) onde conviviam (...) os candidatos a arquitectos, pintores e escultores. (...) Os membros de essas tertúlias eram, na sua maioria, cidadãos ilustres cujas coordenadas culturais não coincidiam com as do poder estabelecido”. Exemplos: António Soares, Keil do Amaral, Cassiano Branco, Aquilino Ribeiro, Almada Negreiros (Silva, 2001, p.14).

<sup>28</sup> O mesmo autor acrescenta: “A origem e a educação inglesa justificam então a adopção do *arts and crafts* (que como ideário se cria ultrapassado) com reportório de experiências nas técnicas artísticas e artesanais (...). O *atelier* foi equipado com prensa de litografia, forno cerâmico, etc.” (Summavielle *et al.*, 1993, p.30).

<sup>29</sup> Daciano Monteiro da Costa foi aluno de Frederico George na Escola António Arroio e, posteriormente, colaborador no seu atelier até concluir o curso de pintura nas Belas-Artes de Lisboa.

<sup>30</sup> Daciano da Costa deu início a este curso “(...) a pretexto de ministrar um curso de Desenho de estátua para preparação de candidatos às Belas-Artes” (Souto, 2001, p.38).

<sup>31</sup> No campo das artes gráficas, ressalve-se a Criação do Conselho Internacional das Associações de Artes Gráficas (Icograda) em 1963.

<sup>32</sup> Ver desenvolvimento sobre o curso na obra citada.

<sup>33</sup> A geração dos nascidos entre 1925 e 1930 como Sena da Silva, Daciano da Costa, António Garcia e outros profissionais podem ser considerados, “em certas interpretações da História do Design em Portugal no século XX, como aquela que se seguiu ao profissionais que trabalharam para a promoção da imagem do Estado Novo e que se distinguiram na anterior, essencialmente por adoptarem, nos anos setenta, o termo designer para os identificar” (Silva, 2001, p.14).

<sup>34</sup> Em 1969, o IADE protagonizou, sob a direcção de António Quadros, a primeira iniciativa de ensino privado dirigida para o ensino da disciplina do design. Em 1973 foi fundado o Ar.Co.

<sup>35</sup> O Design gráfico é cada vez mais entendido como Design de Comunicação no qual está implícita uma forte ligação ao interlocutor final. O Design não é, então, um monólogo mas sim um processo de diálogo que compreende um intérprete que interage com a mensagem.

<sup>36</sup> Refira-se ainda a 1ª Exposição de design realizada pelo INII em 1971 (e onde aparece, pela primeira vez “oficializada” a palavra design) e a 2ª exposição de design realizada pelo INII em 1973.

<sup>37</sup> 1988 – Criação da ESTGAD das Caldas da Rainha; 1989 – Criação da ESAD de Matosinhos; 1990 – Início da actividade do CPD; 1992 – 1º mestrado de design industrial na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto; 1994 – 1º curso de Design na Faculdade de Arquitectura; 1995 – Congresso icograda’95. Organização APD; 1996 – 1º curso de Design na Universidade de Aveiro; 1998 – Expo’98; 1999 – Museu do Design no centro cultural de Belém; 1999 – 1ª Bienal de Design – Experimentaldesign (CPD, 2000a).

## Capítulo 5

### O «Efeito Demonstração»



Na teia complexa de influências em que se situa a evolução da comunicação visual, os processos de difusão da inovação e dos conhecimentos são preponderantes. Plágio, imitação, cópia, mimetização são aspectos correntes e ilegítimos de exercício e, como tal, condenáveis. Mas o «efeito-demonstração», pelo contrário, pode ser fecundo: implica o reconhecimento das tendências e o aproveitamento das experiências, o incitamento à superação e à emulação, a inserção no movimento do complexo cultural e a clarificação do contexto em que a comunicação visual em cada momento se situa.

Os conteúdos e modos de manifestação de cada cultura não são completamente endógenos, como o mostra a antropologia cultural. Em todas as épocas e por todo o mundo as influências, as importações e adaptações tiveram sempre um papel preponderante.

Quando se verifica a «emergência» de uma forma, de um valor ou de uma expressão cultural elas tendem a expandir-se e a ser absorvidos em outras áreas da mesma cultura, ou a culturas diversas mas em contacto.

Estão assim em causa processos dinâmicos e complexos:

- processos «emergentes», auto-organizados e auto-poiéticos, em que determinado estado surge pelo efeito combinado de situações externas e internas, e tendo como foco um elemento «semente» (normalmente, no âmbito que aqui interessa, um «autor criador», que acaba por se tornar referência);
- processos de «difusão», através dos quais o âmbito de determinado valor, forma ou expressão se alarga para além do seu espaço próprio inicial. Esses processos têm mecanismos próprios, por vezes sobreponíveis: a difusão por «contágio de proximidade» (típico nas artes através das viagens, da permanência em meios onde se verifica a «emergência» e junto dos «referentes» criadores), ou através de «vectores» (a revista, o livro, o audiovisual).

Entender-se-á que a explicitação destes mecanismos aqui expostos em abstracto constitui o essencial da Crítica, da História da Arte e da História das ideias, bem mais do que a simples narrativa recenseadora e erudita. Ora, é essencial compreender que, para que os processos de difusão se verifiquem consistentemente, é necessário que o meio onde uma acção se possa difundir seja suficientemente «permeável» à difusão, e nele estejam presentes as condições para que essa difusão não seja rejeitada.

No enquadramento do tema que aqui interessa considerar é bem conhecida a reacção verificada ao longo da História portuguesa aos chamados «estrangeirados». Uma certa «viscosidade» e inércia do meio cultural português tende a rejeitar liminarmente a acção inovadora proveniente de um meio cultural diferente, e tanto mais quanto o «potencial» de diferença for sensível. Depois, gradualmente, a inovação é aceite e incorporada, e banaliza-se, criando então um novo meio resistente à inovação.

O impacto das primeiras manifestações dos caminhos modernos da Arte (impressionismo, cubismo, futurismo, surrealismo, neo-realismo, e mais recentemente a estética pós-modernista) e a sua gradual incorporação no espectro das expressões que se tornaram, se não conscientemente assumidas pelo menos implicitamente e naturalmente aceites, são reveladoras.

## **1. Paris, Capital Mítica da Cultura e das Artes**

A grande efervescência artística ocorrida no último quartel do século XIX anunciou a arte moderna. As experiências revolucionárias manifestaram-se particularmente na pintura e na escultura e, em França, Picasso, Matisse, Brancusi questionaram e rejeitaram as convenções da pintura ocidental assente no renascimento e apontaram para novos caminhos e formas de expressão.

Alguns ecos destas inovações estéticas chegavam a Portugal entusiasmando jovens artistas que, insatisfeitos com o ambiente rotineiro, fechado e inerte do país, procuraram em Paris outros horizontes<sup>1</sup>.

O conhecimento adquirido no estrangeiro pelos jovens portugueses como Emmérico Nunes, Armando de Basto e Amadeu de Souza-Cardoso rapidamente teve expressão em Portugal. Os primeiros sinais do modernismo manifestaram-se nas Exposição de Humoristas Portugueses que em 1912 e 1913 scandalizaram Lisboa. No primeiro Salão participaram Almada Negreiros e Cristiano Cruz, “dois artistas que de modo diferente encarnariam o mito do

modernismo nacional” (França, 2000, p.11) assim como Emmérico Nunes e Jorge Barradas, entre outros. No ano seguinte, o segundo Salão contaria ainda com a colaboração de Armando Basto, António Soares e Mily Possoz. O estilo inovador e o traço pioneiro destes artistas foi praticado essencialmente em jornais e revistas como *A Ilustração Portuguesa*, o *Século Cómico*, *Notícias Ilustrado*.

O forçado regresso de Paris, por motivo da guerra, de jovens estudantes artistas como Eduardo Viana, Amadeu de Souza-Cardoso e Guilherme Santa-Rita, causou uma rotura no movimento modernista dando origem à afirmação do futurismo que, na forma literária, o número dois da revista *Orpheu*, sob directoria de Fernando Pessoa e de Mário de Sá-Carneiro, divulgou. Nesta publicação, Santa-Rita provocou os ideais republicanos, defendendo “a direita monárquica e identificando a democracia com a mediocridade (...) não escondendo o seu ultramonarquismo e reaccionarismo” (Vieira, 1999b, p.109).

Várias iniciativas futuristas foram anunciadas mas logo rejeitadas porque a sociedade portuguesa não estava receptiva à novidade. Portugal continuava acomodado no academismo estético e literário assente na gramática naturalista herdada do século XIX, estética que a República recém instaurada não questionava.

O espírito futurista ficaria, no entanto, marcado em alguns acontecimentos, envolvido, sempre, por uma atmosfera de provocação e escândalo. Em 1915, Almada publicaria, o *Manifesto Anti-Dantas* desafiando o academismo literário; no ano seguinte a exposição de Amadeo teve um grande impacto público; em Abril de 1917, Almada protagonizava o espírito vanguardista na 1ª Conferência Futurista «Ultimatum às Gerações Portuguesas» que daria lugar à publicação do primeiro número de *Portugal Futurista* que acabou por não ser distribuído por impedimento da polícia.

Compreenda-se ainda, e seguindo a linha de pensamento de França (2000) a estadia dos Delaunays em Portugal em 1915-1916 e nos vínculos de relação e influência artística estabelecidos com Amadeo de Sousa Cardoso e Eduardo Viana<sup>2</sup>.

Foi, sobretudo, através dos jovens portugueses «estrangeirados» em Paris que Portugal se aproximou da arte moderna. Ao longo do século XX constatar-se-á outras situações em que a influência do estrangeiro foi recebida pela aproximação aos meios criadores de novas ideias.

Após a I Guerra Mundial, o Modernismo foi uma realidade nas grandes cidades da Europa Ocidental<sup>3</sup>. Em Portugal, depois do primeiro desassossego causado em anos anteriores pelos humoristas e futuristas, o meio artístico encontrava-se adormecido. A agitação republicana não deu espaço nem tempo a outras preocupações.

Alguns tentaram despertar as consciências burguesas da época como fez José Pacheco, em 1922, com a revista *Contemporânea*, e os seus espaços expositivos mas a sociedade portuguesa não estava disponível para aceitar os modernos. Outros encararam a emigração a alternativa possível a um País em estado de limbo mas, no entender de França (2000, p.26) “(...) Estas partidas eram marcadas mais pela necessidade da vida que pelo sonho ou pela aventura (...) À sua maneira, eles eram, todos, uns «vencidos da vida», autênticos...”.

Para os que ficavam, os trabalhos de publicidade, ilustrações e capas para o mercado emergente de publicações periódicas foi a saída profissional aceitável<sup>4</sup>. Este meio acolheu o traço modernista e as expressões gráficas de António Soares, Bernardo Marques, Roberto Nobre, Jorge Barradas reflectiram este novo sentir e o espírito dos anos 20 em publicações como *ABC*, *Ilustração*, *a Ilustração Portuguesa*, *Civilização*, *Contemporânea*. Muito



conhecidas ficaram as capas que Jorge Barradas realizou para a *ABC*, revista que publicitava o *Bristol Club* e a sua atmosfera mimética dos «anos loucos» parisienses.

## **2. A acção Influenciadora de Fred kradolfer**

### **A Inovação Gráfica no Modernismo**

Em Portugal, as artes gráficas foram o espaço em que a estética modernista teve uma difusão mais rápida. Esta realidade explica-se pelo facto de os outros meios se encontrarem inertes e, por outro lado, a transformação desencadeada pela expressão gráfica não constituir uma ameaça ao academismo oficializado.

Como já foi referido, o conhecimento da vanguarda artística foi realizado através da estadia no estrangeiro de jovens artistas portugueses. Também as revistas foram outro canal que propagou as novas ideias e, à época, as publicações francesas eram muito apetecidas pelos peritos do ofício. Relembre-se a importância da divulgação dos cartazes publicitários de Cassandre<sup>5</sup> e Paul Colin entre outros, e a influência que a consciência de síntese na comunicação visual teve na expressão gráfica nacional.

Mas a mais consistente e eficaz «semente» desta mudança foi a acção do suíço Fred kradolfer que “depois de frequentar a Escola de Artes Aplicadas em Zurique, Arquitectura em Munique e de uma passagem por Paris, Roterdão e Bruxelas, veio para Portugal à procura do Sol” (Rocha, 2003, p.1). Chegado a Lisboa em 1924, contactou com Bernardo Marques e José Rocha a quem divulgou os conhecimentos das técnicas gráficas e transmitiu os conhecimentos de uma expressão visual em que prevalecia a geometrização e estilização da imagem. As suas ideias altamente inovadoras tinham um elevado potencial em relação ao grafismo muito saturado que se praticava em Portugal. Por essa razão, o seu conhecimento sobre a modernidade nas artes gráficas difundiu-se rapidamente influenciando num grande número de artistas

que se encontravam muito receptivos à inovação. Maria Keil, Bernardo Marques, Ofélia Marques, Fred Kradolfer, Thomaz de Mello, Carlos Botelho, Stuart de Carvalhais, Carlos Rocha e Selma Rocha colaboraram, desde 1936 no ETP – Estúdio Técnico de Publicidade fundado por José Rocha. No ano seguinte, o grupo formado por Bernardo Marques, Fred Kradolfer, José Rocha, Carlos Botelho, Thomaz de Mello e Emmérico Nunes viria a ser responsável pelas Exposições Internacionais de Paris – 1937, Nova Iorque e São Francisco – 1939 e Exposição do Mundo Português – 1940 (Rocha, 2003).

Mas as influências do espírito da modernidade percorreram os tempos de formas diversas e com modos e intensidades diferentes. A expressão gráfica registou este progresso e os ideais do modernismo propagaram-se por um alargado grupo “com forte cumplicidade composto por Abel Manta, António Dacosta, Almada Negreiros, Diogo de Macedo, Eduardo Anahory, Estrela Faria, Jorge Matos Alves, José Tagarro, Mário Novais, Milli Possoz, Paulo Ferreira, Roberto Araújo, Sara Afonso, dos escritores António Ferro, Fernanda de Castro, Gustavo Soromenho, José Ferreira Gomes, José Rodrigues Miguéis, Manuel Mendes e dos arquitectos Carlos Ramos, Cottinelli Telmo, Cristino da Silva, Francisco Keil do Amaral, Jorge Segurado, José Segurado e Rodrigues Lima” (Rocha, 2003, p.1).

Torna-se ainda importante sublinhar a passagem por Lisboa dos *Ballets Russes* de *Diaghilev* e a influência que este bailado exerceu nas soluções encontradas para a criação da Companhia de Bailados Verde-Gaio, em 1940. A presença desta influência reconhece-se em trabalhos de cenografia e figurinos de Mily Possoz, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Paulo Ferreira, Maria Keil, Tom, a par de um grande desenhador teatral, José Barbosa.

### 3. Max Bill e a Revista *Graphis*

#### Vectores de Divulgação da Gramática Funcional do Racionalismo

Apesar da propagação destas ideias, o gosto oficial, viscoso e inerte, continuou ligado à estética do academismo. Mesmo a acção de António Ferro apenas conferiu uma fachada moderna a uma estrutura enraizada nas formas do século XIX.

Mas houve uma excepção! A expressão visual gráfica representava um «custo» menor em relação à eventual transformação e, por isso, foi um meio propício à mudança e inovação. Nesta vertente da comunicação visual, o modernismo ficou «oficializado» e as exposições, as publicações e as realizações do SPN|SNI converteram-se na fachada moderna de um País provinciano.

Nos anos pós-guerra, a gramática funcional do racionalismo foi expressão do «espírito do tempo» marcado pela necessidade de reconstrução e apologia do ideal democrático. Racionalidade, funcionalidade, qualidade, acessibilidade e baixo custo<sup>6</sup> foram conceitos que tiveram eco em Portugal e, nos anos 50, o racionalismo pela via do suíço Max Bill<sup>7</sup> e da revista *Graphis*<sup>8</sup> enfrentou as ideias da Mocidade Portuguesa e foi berço das figuras do *design* português como Sebastião Rodrigues, António Garcia, Sena da Silva, Armando Alves ou Daciano da Costa.

A gramática funcional do racionalismo foi divulgada em exposições internacionais como a de Osaka e em revistas como a *Almanaque*<sup>9</sup> onde Sebastião Rodrigues tentava, como aliás em todos os seus trabalhos, “a mais limpa emissão e a mais clara recepção” (in Silva, 1995, p.21). Refira-se que o grafismo suíço constituiu a versão gráfica do Estilo Internacional e “pressupunha uma opção do tipo comunicativo: a decisão de informar mais do que convencer, a decisão de mostrar mais do que provocar, a decisão de dizer mais do que sugerir” (Muller-Brockmann, 1998, p.8)<sup>10</sup>.

“Ao longo da década de 50, a arquitectura do movimento moderno afirmou-se em Portugal (...). Simultaneamente, a obra de Keil do Amaral no Metropolitano de Lisboa (1949-1958) constituiu uma das primeiras situações desenvolvidas em Portugal no quadro de uma *corporate image*. Criou a imagem e a linha gráfica, desde o símbolo ao desenho de todos os (...) equipamentos e (...) mobiliário. A reivindicação do projecto global (...) e o empenho dos criadores na afirmação das potencialidades do *design*, permitiu na década seguinte, a afirmação do *design* como disciplina” (Tostões, 2000, p.62).

Para o desenvolvimento deste novo conceito, refira-se “a importante acção desenvolvida pelo pintor e arquitecto Frederico George: uma viagem aos EUA (1952) possibilitou-lhe o contacto directo com a metodologia do ensino de arquitectura nas universidades americanas e, sobretudo, com personalidades como Walter Gropius e Mies Van der Rohe, despertando-o para a importância do *design* e da sua vocação abrangente e globalizante, à luz dos fundamentos da teoria e prática bauhausianos” (Santos, 2003, pp.126-129) conhecimento que veio a transmitir a colaboradores e alunos entre os quais Daciano Monteiro da Costa e António Sena da Silva.

No entanto, a fraca disponibilidade académica para aceitar a nova pedagogia e metodologia da Bauhaus dificultou a difusão das novas ideias no meio oficial escolar. Paralelamente, a bibliografia francesa indicada nas escolas não revelava o programa e o conceito bauhausiano.

Como foi acontecendo ao longo do século, as novidades surgiram fora do meio académico que só à posteriori, pela pressão externa, se tornou permeável à inovação como se desenvolve no capítulo referente às formações e aptidões profissionais.

#### 4. A Influência do Marxismo e das Investigações de Sigmund Freud

“Em 1945, a vitória dos Aliados teve em Portugal uma repercussão só inesperada para quem se deixasse voluntariamente iludir pelo apertado condicionamento da vida nacional durante os anos anteriores. Houve então como um respirar mais livre e uma grande esperança matutina, paralela àquela que a França conheceu – sempre a França, em relação à experiência idealizada dos Portugueses... A situação estrutural da Nação, imobilizada em quadros oitocentescos, fez, porém, falir toda a esperança possível; e também a marcha da conjuntura política euro-atlântica, que sustentou o poder do «Estado Novo»” (França, 2000, p.43).

Nos últimos anos do Estado Novo, na sequência do trajecto percorrido no domínio literário por Alves Redol, Manuel Fonseca, R. Feijó e “no contexto de uma acção de contestação política então desencadeada em Portugal” (França, 2000, p.44), alguns autores das artes visuais como Júlio Pomar, no Porto, e Vespeira, em Lisboa manifestaram uma nova consciência estética de índole marxista designada cautelosamente em Portugal por neo-realismo<sup>11</sup>.

As influências iniciais foram, entre outras, os trabalhos dos mexicanos Orozco e Rivera e do brasileiro Cândido Portinari. Em 1946, na passagem do último por Lisboa este seria saudado como “um dos emblemas do novo gosto ideológico nacional” (França, 2000, p.44).

Esta corrente de base ideológica assumiu uma expressão de combate, de conflito social, denunciando as desigualdades, os dramas da sociedade. O imaginário do neo-realismo foi “habitado pelo povo como herói, vítima da opressão burguesa e motor da mudança” (Vieira, 1999e, p.179). A ideia de mudança entendeu, também, uma ruptura com as «ideias modernas» do SNI e a manifestação desta estética ideológica surgiu em forma de oposição, entre 1946 e 1956, nas Exposições Gerais de Artes Plásticas com intervenção evidente do MUD.

No campo da comunicação visual gráfica, os trabalhos de Manuel Ribeiro de Pavia, Lima de Freitas e Francisco Relógio consolidaram o ideal neo-realista promovido em revistas como a *Vértice* ou o *Mundo Literário*. Esta estética ideológica foi relativamente efémera e ficou praticamente confinada à publicação e à obra de arte plástica mas deixou a «semente» de mudança que “uma terceira força no campo de batalha” (França, 2000, p.48) fez desenvolver.

Na realidade, como antítese à estética neo-realista como também à estética «modernista» de António Ferro, surgiu o surrealismo<sup>12</sup> “inspirado directamente nas investigações sobre o subconsciente e a análise dos sonhos, iniciada por Sigmund Freud”, valorizando a expressão criativa individual “livre de qualquer controlo pelo raciocínio e de qualquer preocupação estética ou moral” como defendeu André Breton no *Manifesto do Surrealismo* em 1924 (Fiell, 2000, p.679).

O contacto de jovens portugueses com o grupo de *Breton* em Paris foi um dos canais de transmissão da nova consciência estética. Também os conhecimentos assimilados por Júlio Resende na sua “viagem de estudo pela Europa e uma prática de atelier com Friesz, completada pela aprendizagem na escola de Belas-artes do Porto” (França, 2000, p.46) foram difundidos a jovens portugueses entusiasmados pelas novas formas.

No universo da expressão visual gráfica, nosso foco de estudo, o trabalho de Christian Bérard na revista *Vogue* teve grande influência nos trabalhos de ilustração de moda realizados por artistas como Cândido Costa Pinto. As publicações periódicas estrangeiras foram, mais uma vez, vectores de informação e influência que alimentaram novos pulsares estéticos numa época em que a sociedade portuguesa só entendia o modernismo oficializado de António Ferro. Na obra gráfica, o trabalho desenvolvido por Lima de Freitas para os livros policiais da *Colecção Vampiro* foram exemplificativos desta nova consciência estética.

## 5. A Gulbenkian e as Bolsas de Estudo no Estrangeiro

### O Gosto Britânico e a Abertura de Novas Perspectivas na Expressão Gráfica

A descoberta da sociedade e cultura inglesa tornou-se, a partir nos anos 60, muito marcante pelo elevado potencial que representou em relação à referência francesa que estruturava o meio cultural português.

Alguns artistas descobrem a bibliografia inglesa e outros viajam pelo País ficando indelevelmente marcados pelo espírito de uma “sociedade mais pragmática, com uma grande flexibilização, uma grande abertura, um grande pragmatismo e, ao mesmo tempo, níveis de qualidade muitíssimos elevados. Havia a consciência de cuidar do espaço e do meio ambiente: as ruas, os sinais de trânsito, as lojas, os objectos, os *designs centers*, as revistas... O mundo «cultural» não tinha de estar organizado nas sete artes, quer dizer, não existiam necessariamente sete artes, tudo eram formas de expressão do pensamento humano e todas tinham a mesma importância. Em França continuava-se a viver segundo o «espírito» das artes menores e das artes maiores, pretendia-se arquivar o conhecimento em esquemas, tudo deveria estar muito bem arrumado...” (Brandão, 2005, linhas 97-106).

“O gosto britânico no *design* gráfico começou-se a impor nessa altura como já se tinha imposto o italiano e, de certo modo, também o alemão. A *Graphis* já tinha marcado a sua posição há muitos anos” (Abreu, 2005, linhas 170-172). A introdução de novas ideias no campo da expressão gráfica foi também veiculada pelas revistas *Gebrauchsgraphik*, *Form* e *Design* como indica o mesmo autor.

Mas a atmosfera de grande optimismo dos anos 60 não teve paralelo em Portugal que vivia uma época política muito conturbada resultante de um período de intensa contestação ao regime.

Por outro lado, o enquadramento cultural continuava a ser estruturado por uma indisponibilidade oficial para acolher o conhecimento em processo de criação<sup>13</sup>.

Neste contexto, a Gulbenkian foi o vector «portador de futuro»: as exposições de opção moderna, a revista *Colóquio*, as bolsas de estudo no estrangeiro representaram a ligação possível ao progresso dos anos 60.

No campo da expressão visual gráfica, e segundo o testemunho de José Brandão (2005, linhas 68-75) sobre a sua experiência no atelier de Daciano da Costa, a década de 60 “foi um período muitíssimo importante em que a profissão, mesmo ao nível internacional, se estava a racionalizar, havia toda uma ideia da metodologia” (...) Era uma fase em que se queria contrariar o irracional do acto criativo, um momento extremamente empolgante em que se chegou a acreditar que quem seguisse aquele receituário atingia os melhores objectivos possíveis na resolução de problemas”.

A prática profissional entendia agora a procura da reflexão e da fundamentação teórica da acção. *Design* era o conceito que definia uma atitude crítica e metodológica na resposta aos problemas. Desde os anos 50, e como resultado psico-sociológico da guerra, “o valor estético foi entendido como qualidade e o belo como função. (...) A introdução do conceito de *design* como postura projectual extremava a forma do útil” (Tostões, 2000, p.58).

A Inglaterra era o país da Europa que conciliava a possibilidade de oferta de um conhecimento muito desenvolvido na área do *design* em paralelo com uma relativa familiaridade linguística. Foi à procura desta abordagem que alguns *designers* se dirigiram a Londres. Este foi o caso de José Brandão que na condição de bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian se licenciou em *Design Gráfico* no *Ravensbourne College of Art and Design*. Outros nomes seus contemporâneos na escola foram, “a Cristina Reis, o João George, sobrinho do Frederico George, José Pinto Nogueira (...), e a Alda Rosa. O João Segurado,



que também tinha estado no atelier do Daciano, estava um ano à frente e também lá estava o Jorge Pacheco, na área do *design* industrial” (Brandão, 2005, linhas 319-323).

Para José Brandão, “a influência mais importante foi a percepção de níveis de rigor e de qualidade, sensibilização que, aliás, já vinha do atelier do Daciano onde havia uma procura de grande rigor e um grande empenhamento em fazer as coisas de uma forma simples atingindo os melhores resultados. Nas questões da minha profissão, a tradição inglesa é do mais rigoroso e minucioso que se possa imaginar: a tipografia, (aquilo que se entende por tipografia entre aspas, isto é o tratamento e desenho dos tipos de das letras, e não a tecnologia de impressão) há várias gerações que é extremamente cuidada, todas as coisas são feitas nas devidas proporções, os cuidados com os papéis, etc... e, tudo isto dentro de uma certa contenção, sem excessos, embora tenha vivido o período dos anos 60, que também tinha o lado *hippie*, da provocação, das sobreposições de cor e das confusões de leitura e de percepção. Havia uma outra intenção, isto é, não eram textos para ser lidos” (Brandão, 2005, linhas 136-147).

O abandono da mensagem a favor dos valores formais e conceptuais foi uma opção deliberada inserida numa reacção ao racionalismo funcional do modernismo. “Toda uma série de conceitos, de complexidade a relativismo, surgiram como resultado da crise dos paradigmas da ciência clássica, do racionalismo e dos conceitos universais. E tudo isso aconteceu na época auge da cultura *pop*, essencialmente híbrida, onde tudo estava permitido. Esta época estava caracterizada pela fusão da alta e da baixa cultura (...) uma irreversível mistura da cultura popular em que enriquecia e transformava a alta cultura mediante a livre circulação de todo o tipo de formas, imagens e iconologias.

Algumas propostas inglesas tornaram-se em feitos emblemáticos desta nova cultura: a música *pop* dos Rolling Stones e dos Beatles (...) a nova moda da mini-saia desenhada por Mary Quant (...)” (Montaner, 2002, pp.119-120).

Influenciado pela atmosfera lúdica e irreverente da época, consequente da afirmação das culturas jovens, a intervenção gráfica de João Machado<sup>14</sup> foi “marcada pelo recorte típico da arte *pop*, com a sua acentuação da bidimensionalidade, bem como pelo emprego das cores vivas, comunicantes, que fizeram toda uma tradição no cartazismo inglês desde os finais da década de sessenta – recordem-se por exemplo, as imagens emblemáticas do genial *Yellow Submarine* dos Beatles, com a *féerie* das suas cores e com o recorte estilizado das figuras” (Almeida, 2001, pp.84-85). Este *designer* expressa uma criação visual em que “a imagem é trabalhada como matéria própria e onde a invenção se deve sobrepor à dominação comunicativa” (Almeida, 2001, p.96). O plano plástico, incorporando as influências visuais do cinema, da pintura, do desenho ou da fotografia, é transposto para o plano gráfico.

A partir dos fins dos anos 60, as reacções contra o modernismo tornam-se cada vez mais manifestas, sob rótulos como pós-modernismo. Todos eles tendiam para um «radical relativismo» e tinham como denominador comum um «cepticismo essencial sobre a existência de uma realidade (...) por meios racionais». Mais do que um movimento era uma atitude que negava qualquer critério preestabelecido de julgamento e valor nas artes<sup>15</sup> (Monteiro, 1997, p.35).

## **6. A Emergência de Abordagens Diferentes e a Multiplicidade de Vectores de Influência, Aldeia Global e a Omnipresença da Internet**

Com a entrada do País na CEE, o desenvolvimento da Europa tornou-se mais próximo de Portugal. A facilitação da mobilidade, a aproximação à atmosfera europeia e as telecomunicações, foram agentes catalizadores de progresso e abertura das mentes.

De uma forma mais abrangente, o processo histórico e social pelo qual o conhecimento se difunde pela sociedade conheceu uma nova expressão com o fenómeno da «Aldeia global»<sup>16</sup>. As influências fluíram de todos os lados e tornaram-se acessíveis a todos. O entendimento do processo de difusão do conhecimento através do «contágio por proximidade» modificou-se porque o mundo «encolheu».

Mas não foi apenas o conceito de «espaço» que se alterou; também a noção do «tempo» foi entendendo ao longo da história da humanidade um processo em crescente aceleração. Nos últimos decénios do século XX, os acontecimentos sucederam-se a um ritmo cada vez mais veloz e hoje, a velocidade e a imprevisibilidade com que ocorrem a mudança de paradigmas, a difusão de ideias ou o entendimento do Mundo geram um sentimento geral de instabilidade e desassossego.

Com a explosão da Internet as ideias passaram a ser acessível a todos e de um modo instantâneo e simultâneo: “A rede, cobrindo todo o Globo, forma como que uma imensa rede neuronal, isso também significa que nela se associam ao mesmo tempo uma formidável memória «profunda» de informação fundamental e uma descomunal memória «superficial», bem manifestada na avalanche de factos e factóides dispersos que inundam a Net” (Barata, 2003b, p.33).

No final do século XX, o volume de informação que estava ao alcance do profissional da expressão visual gráfica era inconcebível em anos anteriores. Em termos críticos, este fenómeno significou que as influências que um profissional da expressão visual gráfica passou a receber quotidianamente tendem a ser semelhantes em todo o Mundo: um profissional português, ou japonês ou australiano tem acesso à mesma informação.

Mas, se a cultura de massas tem um poder uniformizante é simultaneamente motor de emergência de afirmações individuais. A procura do reconhecimento do Eu, da fuga ao anonimato, da visibilidade, surge muitas vezes associada à manifestação das influências através da acção subvertida da cópia e do plágio para alcançar formas fora de moda.

É à luz destes mecanismos de emergência e difusão que deve ser considerada a evolução da expressão visual no período em estudo.

---

## Notas

<sup>1</sup> Chegados ao destino, a disponibilidade cultural para aceitar a inovação foi tolhida porque estes jovens pintores “viam-se desamparados e não ousavam arredar-se dos caminhos batidos. Ou então procuravam no humor e na caricatura uma via nova, de cómoda irreverência” (França, 2000, p.11).

<sup>2</sup> José Augusto-França (2000, pp.16-20) desenvolve esta realidade e distingue, ainda, a importância do trabalho de Amadeu no contexto cultural da época.

<sup>3</sup> O amplo termo Modernismo entende o cubismo, expressionismo, abstraccionismo (puro) na pintura, funcionalismo na arquitectura, o abandono da tonalidade na música, o rompimento com a tradição na literatura) (...). Os ícones da modernidade remontariam a Matisse e Picasso; Schonberg e Stravinski; Yeats, Proust, Thomas Mann, Frank Kafka, Ezra Pound, Fernando Pessoa, T.S. Elliot; Gropius e, mais tarde Le Corbusier, Hemingway, Brecht, Lorca, Sartre, W.H. Auden... (Monteiro, 1997, p.33).

<sup>4</sup> Algumas exposições, decoração de Clubes e outros estabelecimentos comerciais seriam, também, lugar de trabalho para estes artistas modernistas.

<sup>5</sup> Raymond Savignac foi assistente de Cassandre em 1924 na agência de publicidade Lortac. “Os seus designs, no entanto, eram menos pictóricos, e executados num estilo de *cartoon*. Savignac opôs-se ao moderno movimento de justaposição de elementos gráficos e, em vez disso tinha a sua divisa: «Uma única imagem para uma única ideia» (...) (Fiell, 2001, p.630).

<sup>6</sup> Como consequência do Plano de Marshall em 1947, a Alemanha, a Itália e o Japão conhecem a retoma económica apoiada numa indústria modernizada que encontra no design a resposta a novas necessidades projectuais e um factor de diferenciação e competitividade. Em simultâneo com esta realidade europeia, “a consolidação da sociedade de consumo norte-americana origina novas exigências. A partir de finais dos anos 30 a emigração para os Estados Unidos de intelectuais e artistas europeus, como Piet Mondrian, Walter Gropius e Mies Van der Rohe, contribuiu também para a criação de uma nova dinâmica na elaboração do quotidiano. «Bom Design» é o conceito essencial deste período e implica racionalidade, funcionalidade, qualidade, acessibilidade e baixo custo. As ideias funcionalistas das primeiras vanguardas do século XX impõem-se no design” (Coutinho, 2002, p.4).

<sup>7</sup> Max Bill foi aluno da Bauhaus onde integrou o pensamento funcionalista do design promovido por esta escola. De regresso a Zurique, desenvolveu trabalhos na área da pintura, arquitectura e design gráfico e, nesta última área, o seu trabalho teve um importante significado na expressão do construtivismo, no campo de acção da Escola Suíça de grafismo. Em 1951, foi um dos fundadores da Escola de Ulm (Hochschule für Gestaltung) e primeiro director desta instituição onde promoveu o formalismo geométrico da Bauhaus.

<sup>8</sup> Destaque também para a revista *Neue Graphic* (Zurich, 1958-1960), “da qual Muller-Brockmann foi editor (...) supôs algo mais que a apresentação de uma nova maneira de pensar a profissão e de fazer desenho, foi também a primeira a fundamentá-la teoricamente” (Muller-Brockmann, 1998, p.7).

---

<sup>9</sup> Em trabalho de cerâmica, os anos 50 assinalam os ceramistas Hein Semke e Margarida Schimmelsfenig.

<sup>10</sup> A opção em favor dos valores informativos como núcleo da comunicação era também de tipo ideológico, quase político. Muller-Brockmann refere-se a ela denominando-a «desenho democrático» (Muller-Brockmann, 1998, p.8).

<sup>11</sup> Segundo França (2000, p.43) “Trata-se dum «realismo-socialista» (...) chamado por compreensíveis razões de prudência e de censura, «neo-realismo». Appignanesi (1997, pp.30-31) acrescenta: “Na Rússia, o cubismo avançou para o construtivismo (1914-20) que foi um apoiante «construtivo» da revolução bolchevique de 1917. Inicialmente «viveu» muito bem com a fase leninista da revolução (1918-24). Depois começou a entrar em conflito com a linha oficial ortodoxa do partido comunista na arte. Na era do totalitarismo estalinista (anos 30) o construtivismo foi suprimido por não ser marxista. A linha oficial do partido adoptou um estilo de propaganda de realismo heróico chamado realismo socialista. (...) O modernismo utópico que tinha aspirado a ser internacionalmente reprodutível foi rejeitado a favor de um realismo compreensível pelas massas e de um modelo reprodutível por outros países que aspirassem ao comunismo. (...) Também nos anos 30 a Alemanha nazi proibiu a arte moderna por ser decadente e sub-humana. (...) O realismo heróico passou a ser o dogma. (...) A arte totalitária, estalinista ou nazi originou a reinstituição do realismo”.

<sup>12</sup> “Ora, fenómeno paradoxal que só o aspecto *sui generis* da situação sociológica de Portugal permite explicar, o surrealismo aparece muito como uma cisão do neo-realismo... Com efeito, sete dos oito fundadores do Grupo Surrealista de Lisboa em 1917 tinham tido recentes ligações com o neo-realismo e alguns deles participado em exposições Gerais. Era particularmente o caso de Vespeira, esperança dos neo-realistas lisboetas, que seria o mais original dos pintores surrealistas, com a força erótica da sua pintura. Entre eles, porém, Pedro, animador e coordenador dos trabalhos e das pesquisas, por experiência anterior, em Paris e Londres, mantinha outro tipo de independência: na verdade, o acordo e desacordo entre as duas correntes eram o caso característico de uma geração, comum de ambas. O desacordo é fácil de explicar e vem dos limites ortodoxos de documentação da realidade social que o neo-realismo impunha, com repúdio de uma imaginação poética livre que o surrealismo defendia – e jovens artistas e poetas inquietos de repente viram ser-lhes necessária” (França, 2000, p.49).

<sup>13</sup> Perante este contexto, vários pintores fixaram-se no estrangeiro e a sua acção serviu de vector de informação e influência a quem permaneceu no País. José-Augusto França (2000, pp.56-57) refere os casos de Júlio Pomar, Paula Rego, José Cutileiro, René Bertholo, Lurdes Castro, Vasco Costa, Bartolomeu Cid e Fernando Lemos.

<sup>14</sup> João Machado é diplomado em escultura pela então ESBAP – Escola Superior de Belas-Artes do Porto.

<sup>15</sup> O pós-modernismo não se pode analisar basicamente como uma tendência dentro das artes. Manifesta-se em diversos campos culturais que pouco ou nada têm a ver com esse universo. Na década de noventa, havia filósofos e os mais variados cientistas sociais pós-modernos. Modas pós-modernas, iniciadas sob vários nomes – desconstrução, pós-estruturalismo, etc. – pela *intelligentsia* francesa, penetram nas humanidades e nas ciências sociais (Monteiro, 1997, p.35).

<sup>16</sup> Expressão de Marshall Macluhan dos inícios da década de 70.

## Nota Conclusiva

O século XIX terminou, no mundo europeu, alicerçado num mapa de certezas, estruturado em torno do positivismo. Mas, o questionamento e interrogação da validade dessas «certezas» deram lugar a tempos de inquietação que induziram à procura de novos rumos e de novos dogmas. A afirmação de novos princípios e conflito entre eles, configura finalmente um estado de «sincretismo» em que aparentemente tudo é válido, tudo pode ser sustentado e defendido. Se nalgum domínio isso é evidente, é-o por exemplo, nas Artes!... Mas esse sincretismo tem as suas consequências patentes no sentimento geral de insegurança, nas atitudes fundamentalistas e nos fanatismos, na percepção que se tentou atrás explicar.

De igual modo, foi mencionada a relação sistémica existente entre as técnicas e a cultura. Elas são um produto como, também, um factor de compreender e intervir melhor no Mundo mas, inversamente, conduzem a uma disponibilidade de meios instrumentais, uma acumulação de experiências concretas, uma formulação de novos problemas de ordem prática sugerindo ou exigindo novos avanços científicos, permitindo novos meios de expressão e comunicação e criando novos envolvimento económicos e sociais que inevitavelmente, reconfiguram o complexo científico e cultural.

Verificou-se, também, que enquadramentos culturais, sociais e políticos, fechados e inertes, de conservadorismo, desconfiança da novidade e de ambiente rotineiro, reprimem e tolhem a invenção, a criatividade, as novas expressões estéticas. Na expressão visual estes factores repercutem-se em factores de estabilidade e de continuidade da expressão.

Por outro lado, os efeitos das guerras, das migrações, mudanças de regime e ideologias foram choques culturais que causaram mudanças e roturas na evolução da expressão visual. Modificaram o gosto individual e colectivo, as representações sociais e a sua aceitação. Mudaram o temperamento e comportamento e os valores das comunidades. Alteraram as expressões tradicionais da comunicação visual.

A sociedade do espectáculo, da exibição, da diversão em que vivemos hoje alicerçada numa sociedade de consumo e alimentada pela indústria do entretenimento difundida pelos media, a par do contexto de aldeia global, massifica e uniformiza os comportamentos e dilui as identidades.

Este contexto de globalização e cultura de massas impulsiona a procura da individualidade, da diferença do outro, do reconhecimento do eu, da fuga ao anonimato, em valores de individualismo. A procura desesperada de visibilidade, origina formas, comportamentos fora da massa mas que rapidamente são imitados por ela, massificados e tornam-se moda. O vazio da mensagem, a visibilidade alicerçada em nada, a fama sem conteúdo, tornam-se no efémero, no passageiro, no breve, na fugaz notoriedade.

Esta procura da visibilidade, do reconhecimento, da notoriedade, está patente também no mundo das imagens. Um mundo visualmente competitivo origina imagens cada vez mais «gritantes», pretendendo fomentar uma relação emocional, ultrapassando a mera objectividade, a que um público saturado por inúmeros estímulos visuais fica, geralmente, indiferente. Hoje vivemos um período em que temos cada vez menos tempo para ler a imagem e aumenta o espaço onde elas se difundem levando Marc Augé (2005) a criar o conceito de sobremodernidade que se relaciona com a ideia dos não-lugares onde se vive uma solidão disfarçada pela superabundância de comunicações (Cayatte, 2004) (Steiner, 2006).

Analogamente, a falência das grandes narrativas históricas, dos dogmas e leis universais originou novos quadros epistemológicos, novos movimentos de filosofia pós-modernista que justificam a quebra de normas e de regras. A liberdade de pensar, construir novos conhecimentos, experimentá-los na acção, oferecem a possibilidade de criatividade sem barreiras, considerando muitos hoje, o modernismo já obsoleto por quebrar o livre pensamento criativo.



## **PARTE II**

### **As Publicações Periódicas Suporte Significante da Expressão Visual**

## Nota Introdutória

O estudo da evolução da expressão visual gráfica encontra nas publicações periódicas um suporte fundamental. A efemeridade do seu carácter permite que se revelem uma fonte infindável de informação sobre os factos, valores, ideias, mentalidades, comportamentos, atitudes, gostos e modas de uma determinada época.

Ao possibilitarem a reconstituição do «espírito do tempo» constituem um testemunho valioso para o estudo da cultura visual, da gramática estética dos ilustradores e colaboradores gráficos e das configurações resultantes da evolução das tecnologias. A análise de vários títulos de diferentes anos do século XX permite compreender a evolução da ilustração, do grafismo, da cor e entender as possibilidades e limitações da tipografia, da litografia, da fotomecânica e, mais recentemente, das técnicas digitais.

Desta forma, à medida que as técnicas gráficas se foram aperfeiçoando, a imagem foi ganhando um espaço privilegiado nas publicações. Logo nos primeiros anos do século, o aparecimento da lente fotográfica impulsionou a emergência das publicações «ilustradas»; já não se tratava apenas de desenhos que ilustravam a informação, mas de fotografias que, com a sua aparente característica de veracidade, convertiam a imagem no elemento central da comunicação (Pinheiro, 2002). O panorama visual foi revolucionado pela presença da imagem fotográfica e da reprodução fotomecânica: o aparecimento da «máquina cilíndrica», permitiu grandes e rápidas tiragens e, mais tarde, com a «rotativa» o material impresso invadiu o Mundo e veiculou visões, hábitos e gostos, expressões de cada época.

Outro avanço cuja acção teve um significado expressivo em termos da informação visual, foi a capacidade de obtenção da cor fotográfica impressa proporcionando novas possibilidades de expressão ao artista gráfico. Nos últimos decénios do século a «computação digital» e a «opto-electrónica» permitiram uma ainda mais alargada liberdade de criação da imagem visual. O «mundo digital» invade, também, o mundo da comunicação visual e as consequências mais profundas e generalizadas vão no sentido de esbater as fronteiras entre a expressão visual assente sobre as técnicas clássicas (o grafismo «impresso», a fotografia, o cinema...) e os novos «media» (televisão, telecomunicações, imagem de síntese, animação...).

## Capítulo 6

### **Critérios de Selecção, Fontes e Metodologia**



Assinaladas as razões que determinaram o interesse pelas publicações periódicas do século XX, e que justificam a pertinência da pesquisa, sucede-se a explanação dos critérios de selecção, as fontes e a metodologia que se consideraram para a concretização deste estudo.

## 1. Critérios de Selecção

Este trabalho não pretende ser um inventário das publicações periódicas do século XX mas apresentar os paradigmas que ilustrem as intenções de compreensão deste estudo. Desta forma, delimitou-se a análise documental aos exemplos mais representativos da evolução da comunicação visual em Portugal, no século XX, seleccionando as publicações periódicas que foram espaço de afirmação de movimentos estéticos e de correntes de expressão gráfica ao longo deste período de tempo.

Esta selecção considerou, para além das diversas formas de ilustração em material impresso (caricatura e desenho satírico, *cartoon*, ilustração editorial, ilustração comercial e publicitária, ilustração de moda, banda desenhada, ...), todo o conjunto significativo de informação visual, nomeadamente o resultante das relações entre as imagem e as palavras na imprensa que explicitaram a evolução da expressão visual gráfica. Foram, assim, considerados a fotografia, as diferentes formas e composições de letras/tipos e as composições de página, enquanto suficientemente distinguíveis como intencionais para poderem servir de exemplos.

Com o cruzamento destes elementos, efectuou-se uma selecção final cujo critério se baseou na medida de influência que se entendeu ser representada pelas tiragens na ordem de 1000 exemplares e ao âmbito geográfico, limitando-o às publicações periódicas editadas em Lisboa, Porto e Coimbra e de Expansão Nacional.

## 2. Fontes

A lista dos periódicos que se apresenta, resultou do levantamento das referências indicadas pelos entrevistados assim como da inventariação realizada a partir das fontes documentais sobre o assunto. A recolha de dados incidiu sobre as revistas e os jornais excluindo-se outro tipo de publicações com carácter periódico<sup>1</sup>.

Para o desenvolvimento do trabalho tiveram especial interesse as ideias desenvolvidas pelos seguintes autores: Daniel Pires (1996, 1999, 2000); Osvaldo Macedo de Sousa (1998, 1999a, 1999b, 2002a, 2002b), José Tengarrinha (1989, 2006), João Paulo Cotrim (2005), José Pacheco (2000), Clara Rocha (1985), Luís Trindade (2006) e Eduardo Aires (2007).

A pesquisa foi efectuada, ao longo dos anos, na Hemeroteca Municipal de Lisboa, na Biblioteca Nacional, na Fundação Mário Soares, no Diário de Notícias e no Museu Nacional da Imprensa.

## 3. Metodologia

Cada passo metodológico deste trabalho foi realizado, e deve ser interpretado, à luz das intenções de compreensão da tese. Deste modo, a Inventariação de Publicações Periódicas do Século XX e as Recensões dos Exemplos Paradigmáticos da Evolução da Expressão visual tiveram como objectivo EVIDENCIAR as linhas de força desta evolução em Portugal, no período considerado.

Seguindo esta orientação metodológica, depois de efectuada a recolha de dados, organizaram-se e agruparam-se estes elementos pelos assuntos que se consideraram mais significantes para o estudo da evolução da expressão visual. Estabeleceu-se, assim, o seguinte quadro de tipologias que compreende dois grandes grupos:

#### As Publicações Periódicas Informativas

- Jornais: jornais de maior tiragem, jornais semanários e suplementos.
- Revistas ilustradas de informação.

#### As Publicações Periódicas Especializadas

- Cultura. Arte. Literatura.
- Política.
- Humor.
- Universo Feminino.
- Universo Infantil /Juvenil (BD).
- Televisão. Espectáculo.

Procuraram-se, para todas as publicações periódicas, os mesmos dados de caracterização que se consideraram mais significativos:

- Tipo de publicação.
- Local e ano de edição.
- Período de vigência.
- Tiragem.
- Director.
- Director de arte, designers e colaboradores gráficos.

Esta recolha de dados não foi exequível para todas as publicações optando-se por apresentar, para cada publicação, os dados que se conseguiram apurar na documentação existente. Este trabalho é apresentado no anexo Recolha de Base de Publicações Periódicas.





## Capítulo 7

### Recensões dos Exemplos Paradigmáticos



Depois de realizado o levantamento descritivo das publicações periódicas do Século XX (ver anexo Recolha de Base das Publicações Periódicas), elaboraram-se as recensões dos exemplos que se consideraram mais representativos para o estudo da evolução da expressão visual gráfica. Este trabalho compreendeu, também, as publicações periódicas estrangeiras referidas pelos entrevistados e aquelas que foram paradigmas da influência do estrangeiro na expressão visual gráfica dos profissionais do ofício gráfico, em Portugal e ao longo do século XX.

Desta forma, as publicações periódicas seleccionadas são, no entendimento intrínseco a esta tese, as que melhor explicitam a evolução da expressão visual gráfica em Portugal, no século XX, e que contribuem para a compreensão das características de expressão dominante.

Ao longo do período em estudo, a actividade editorial dos jornais, dos suplementos dos jornais e de publicações periódicas autónomas procurou abranger um leque diversificado de público mediante matérias como informação, cultura, política e opinião, artes e letras, desporto ou entretenimento. Entre as publicações para o leitor mais exigente e as destinadas ao grande público, procura-se apontar, neste capítulo, aquelas em que a evolução da expressão visual se tornou manifesta e actuante.

## **1. O Enquadramento do Início do Século**

O tempo ambíguo e efémero do início do século XX correspondeu, como se desenvolve no capítulo 1, ao início e fim de muitos acontecimentos que iriam configurar o novo século.

Em Portugal, a afirmação do movimento republicano determinou um tempo configurado pela crise da Monarquia e o início de muitas outras crises e protestos (Serrão, 2002). A informação, a propaganda política, o entretenimento eram veiculados pela imprensa<sup>2</sup>, ainda sem a concorrência da rádio, da televisão e da internet, que os arduos anunciavam pelas ruas em voz alta<sup>3</sup>. Com a passagem da venda dos jornais para as bancas, os periódicos passaram a concorrer visualmente com a consequente necessidade de

afirmação do grafismo. Esta transformação correspondeu também a uma época que continuava a testemunhar, desde a 2ª metade do século XIX, “grandes mudanças em máquinas e processos de impressão, incluindo a litografia, zincogravura e fotogravura” (Marcos, 2002, p.46). Ainda segundo o mesmo autor (2002, 47) “a grande concorrência entre os jornais, no final do séc. XIX, activou, de forma acesa, a evolução das artes gráficas portuguesas. As empresas dos jornais detinham as melhores oficinas gráficas e, a par dos jornais, faziam outros trabalhos para fora. Renovação e expansão andavam a par”. Uma consequência característica das técnicas disponíveis na transição do século XIX para o século XX foi a clara separação do material impresso que contém composição tipográfica (texto) e do que tem apenas imagem (ainda que apareçam letras e legendas, mas desenhadas).

Em 1904, o *Diário de Notícias* protagonizou, com a introdução da “*Linotype*”<sup>4</sup>, a mecanização do trabalho de composição manual (também designado «composição a frio»). Até então, os tipógrafos tinham de escolher, nas caixas, os tipos de cada uma das letras de uma palavra, alinhá-las invertidas nos componedores e com elas formar os granéis. “O impacto desta máquina só seria, muito mais tarde comparável ao do aparecimento do *offset*” (Ribeirinho, 2001, p.10) e, em seguida, à informatização das redacções no epílogo dos anos 80 do século XX. Do ponto de vista gráfico, a grande mudança ocorrida com o aparecimento da composição mecânica, sistema que possibilitava uma maior rapidez e rigor de execução, foi a limpeza de tipos porque a reutilização contínua de tipos para a composição manual ia deteriorando estes elementos e, conseqüentemente a qualidade gráfica do produto final<sup>5</sup>. Mas, como a *linotype* limitava o corpo dos tipos disponíveis e o comprimento de linha, a composição tinha que ser sempre complementada pela composição a frio. Passam então a coexistir a composição manual com a mecânica destinando-se a *linotype* aos grandes granéis trabalhos, por exemplo, a composição de jornais.

***Diário de Notícias (O)*** (1864-...)

Por iniciativa de Eduardo Coelho<sup>6</sup> e Thomaz Quintino apareceu, em 29 de Dezembro de 1864, um jornal de carácter popular, independente e essencialmente noticioso, vendido na rua pelos ardinas<sup>7</sup> a dez réis pelas suas quatro páginas<sup>8</sup>. Destacava-se da imprensa da época, partidarizada e instrumento da luta política, pelo baixo preço, elevadas tiragens, aumento progressivo de espaço reservado à publicidade e por critérios editoriais mais abrangentes, designadamente pela vontade de compilar as notícias do dia, de todas as temáticas e todos os países, deixando para o leitor o seu comentário. Surgiu então a reportagem, noticiário desenvolvido e acompanhado de acontecimento, género inovador no jornalismo da época (Ribeirinho, 2001).

Os jornais foram os grandes impulsionadores do desenvolvimento da indústria gráfica em Portugal e o *Diário de Notícias* protagonizou este progresso com a introdução da “primeira máquina rotativa Marinoni e, pouco tempo depois, com a primeira Augsburg, com duas bobinas e preparada para fazer jornais até 16 páginas à velocidade máxima de 48 mil exemplares por hora” (Ribeirinho, 2001, p.10). Refira-se novamente que foi também o *DN* que introduziu em Portugal a primeira *Linotype* (1904), tecnologia cujas possibilidades só seriam comparáveis às proporcionadas pelo aparecimento, já nas últimas décadas do século, do *offset* (anos 80) e da informatização dos jornal (anos 90).

Nos primeiros anos, os constrangimentos técnicos condicionaram e configuraram os modelos gráficos utilizados. Na composição da capa, realizada a 4 colunas, destacava-se o título do jornal sem serifa, considerado à época uma solução muito inovadora<sup>9</sup>. Até ao final século XIX, a estrutura gráfica do jornal manteve-se sem grandes alterações, apresentando uma mancha densa sem ilustrações onde sobressaía o título do jornal realizado, no final do século

XIX, com um tipo gótico de influência alemã (Bicker, 2006). O título actual do *DN*, e segundo o mesmo autor (2006, p.2) “usa um gótico de influência inglesa (usado nomeadamente no *Herald Tribune*)”.

Desde o início do jornal que a ilustração foi acompanhando a sua evolução embora, só a partir na última década no século XIX passasse a ser elemento regular da composição gráfica do *DN* e a assumir, em algumas edições, predominância sobre o texto. As caricaturas de Bordalo Pinheiro ou de Celso Martins, desconstruíam as personalidades públicas e os acontecimentos políticos, sociais e culturais do quotidiano.

Relembre-se que uma consequência característica das técnicas disponíveis na transição do século XIX para o século XX foi a clara separação do material impresso que contém composição tipográfica (texto) e do que tem apenas imagem (ainda que apareçam letras e legendas, mas desenhadas). As páginas em que há texto composto tipograficamente só permitem a inclusão de imagem através do bloco xilográfico gravado ou da zincogravura, obrigando a caixas e «curandeis» - com as inevitáveis consequências na organização da página.

A fotografia chegou ao *DN* em 1907 inaugurando uma nova estrutura gráfica, onde passaram a coexistir, na mesma página, desenho e fotografia. O repórter fotográfico era agora uma profissão muito requisitada (Ribeirinho, 2001).

A partir do século XX, e em consequência da evolução das técnicas, “os jornais adquiriram identidades visuais mais assertivas” (Aires, 2006, p. digo logo) e o percurso gráfico do *DN* foi testemunho desta realidade. No início dos anos 20, “o enorme cuidado com os destaques em 7 colunas, assim como na organização dos títulos e na escolha das imagens (zincogravuras feitas a partir de fotos)” (Bicker, 2006, p. 4) conferiam a este jornal a afirmação da sua identidade.

Mas, o alargar das possibilidades de composição gráfica não foi sempre sinónimo de organização gráfica da página. Durante alguns anos, a ausência de critérios de composição e o deslumbramento pela oportunidade de utilização de um leque variado de tipos, contribuíram para a descaracterização gráfica deste jornal. Assim acontecia a meio do século quando os desenhos de Stuart Carvalhais continuavam a fidelizar os leitores pelo comentário irónico do quotidiano das figuras populares.

Nos finais dos anos 70, o jornal era composto em 8 colunas e apresentava já uma estrutura gráfica organizada, com crescente destaque da imagem, hierarquização das notícias, uniformização do uso de tipos enquanto o «Guarda Ricardo» de Sam<sup>10</sup> ironizava e desmontava o contexto político, social e económico. No início da década de 80 foi introduzida a composição a frio por fotocomposição e o consequente abandono das *linotypes*. Ainda nesta década o jornal mudou de formato, passado de *broadsheet* a tablóide, numa reaproximação às suas dimensões de origem.

Após 127 anos de vida, o *Diário de Notícias* regressou ao sector privado que exigia outras estratégias de empresa. A reformulação do jornal contemplou novas fórmulas editoriais assim como o redesign da publicação. Em Outubro de 1991, sob consultoria internacional de Mário Garcia, foi apresentado um Diário de Notícias desenhado em 5 colunas (em vez das 6 em que era concebido desde a sua passagem a tablóide) com inserção de cor num número considerável de páginas e introdução da infografia<sup>11</sup>. A partir desta data, a primeira página do *DN* passou a sair regularmente a cores. Ainda nos anos 90, o jornal voltou a ter o seu grafismo reformulado, agora sob responsabilidade da empresa de Barcelona «Cases Y Associats». Desde 1992, o design do *DN* tem sido reconhecido o objecto de várias distinções e prémios pela *The society for Newspaper Design* (SND) e pela *European Newspaper Design Award*.

Nestas distinções destaque-se o *DNa*, suplemento dos sábados lançado em 1996 que tem acumulado vários prémios de excelência (Diário de Notícias, 2001).

Em 1995, e em resposta ao desafio do novo suporte de divulgação, apareceu a edição *on-line* desenvolvida pelo departamento gráfico do *DN*, na vertente Web Design, disponibilizando a informação do dia às 12h. Dois anos mais tarde, a edição *on-line* era disponibilizada às 7h, passando a coincidir com a hora da distribuição da versão em papel. Ao longo da década o *DN on-line* foi evoluindo com o objectivo de uma maior atractividade, funcionalidade e interactividade.

Todas as reformulações gráficas e editoriais de que o *DN* foi alvo tiveram como intenção a adaptação às exigências da modernidade sem perder o conceito editorial com que foi lançado em 29 de Dezembro de 1864: “interessar todas as classes, ser acessível a todas as bolsas e compreensível a todas as inteligências” (Diário de Notícias, 2001, p.4)

### ***Primeiro de Janeiro (O)*<sup>12</sup> (1868-...)**

Sediado no Porto, registava em 1901 uma tiragem diária de 20000 exemplares, sendo o jornal com maior expansão a norte de Coimbra e um dos mais influentes no norte do País. Desde o início adoptou os novos meios técnicos que iam surgindo, dispondo em 1881 de 3 máquinas de imprimir e “tendo sido o primeiro jornal do Porto a ser impresso em rotativa (22 de Novembro de 1901)” (Tengarrinha, 2006, p.221).

Nesta cidade, registre-se ainda a acção do jornal *O Comércio do Porto*<sup>13</sup> e *Jornal de Notícias* cujas estruturas gráficas das primeiras páginas, em conjunto com as do periódico *O Primeiro de Janeiro*, foram objecto de estudo do designer Eduardo Aires. Segundo este autor (Aires, 2002, p.506) “é possível observar metodologicamente o modo como, durante século e meio, os três



periódicos procuraram adequar o seu grafismo a várias condicionantes: a evolução tecnológica e editorial da imprensa e os factores humanos, como os padrões de gosto dos leitores e o sentido estético de quem concebia os jornais”.

Este investigador demonstrou a existência de fundamentação estrutural para caracterizar os diferentes modelos gráficos adoptados ao longo dos anos: numa primeira fase da existência destes jornais, ocorrida entre o séc. XIX e o início do séc. XX, a concepção gráfica foi realizada pelos tipógrafos e a Estrutura «Vertical», densa e homogénea onde se destacava o logótipo destes periódicos, reflectiu as limitações da composição manual.

Numa segunda fase designada pelo autor como Estrutura «Puzzle», que decorreu entre o início do século XX e os anos 60, as notícias eram organizadas, de acordo como um desígnio de importância hierárquica, em torno das imagens que assumiam crescente importância de utilização. Estas novas possibilidades de composição gráfica foram também consequentes da introdução da composição mecânica. No entanto “assistiu-se ao recurso, por vezes em excesso, das colecções de tipos, o que conduziu, amiudadas vezes, à descaracterização gráfica e tipográfica dos três periódicos portugueses (...) (que) competiam entre si pela exibição de tipos, cuja variedade era considerada um sinal de prosperidade económica e até de sofisticação intelectual” (Aires, 2006, p.509).

A terceira fase surgiu a partir da década de 60 e é denominada Estrutura «Puzzle com Moldura» pela organização das notícias delimitadas visualmente por molduras ou espaços em branco, num sistema de encaixe. O logótipo perdeu o protagonismo gráfico para ser um elemento numa solução gráfica em que a imagem ganhava crescente destaque. Esta nova estrutura visual foi consequente da influência que os grandes periódicos estrangeiros, designadamente dos franceses, exerciam numa nova geração de chefes de

redacção (responsáveis pela identidade visual dos jornais) que “pretendia importar ideais modernistas à prática diária dos projectos editoriais” (Aires, 2006, p.511) e dos avanços tecnológicos que ocorreram na tipografia a partir dos anos 60, designadamente com os cambiantes gráficos possibilitados pelo trabalho da composição a quente.

Uma quarta fase designada por Estrutura «Natural» surgiu a partir dos anos 80 e apresentou uma diversidade de soluções gráficas decorrentes do deslumbre pelo avanço das técnicas, nomeadamente pela emergência da fotocomposição (e o consequente abandono da composição a quente). Com a evolução técnica, surgiu uma nova classe profissional, os maquetistas, que assumiram o protagonismo na identidade visual da imprensa da época<sup>14</sup>. Mas a fotocomposição teve vida efémera porque, logo nos anos 90, ocorreu uma nova revolução gráfica com o aparecimento da informática, tendo sido o *Comércio do Porto* o primeiro jornal do país a informatizar a sua redacção, em 1985.

Esta quinta fase, a que o autor atribui o nome de Estrutura «Modular», correspondeu à entrada dos designers nos jornais e à possibilidade de implementar um projecto editorial integral com soluções gráficas de resposta a um projecto editorial pensado e programado e não consequente de uma limitação técnica ou de uma vontade pessoal.

No entanto, as resistências à integração desta dinâmica de trabalho foram grandes e, dos jornais em estudo, apenas o *JN* implementou um projecto de design editorial integral que conduziu o jornal à sua reestruturação total. Eduardo Aires (2006, pp.513-514) refere ainda que “este é o tempo em que a publicidade, com as suas regras comerciais, comanda as áreas gráficas de intervenção e condiciona a colocação dos elementos gráficos na página do jornal”.

### ***O Século*** (1881-1977)

Foi um dos mais relevantes jornais da história da Imprensa portuguesa e o constante aumento de tiragem dos primeiros anos ficou explicado “pela importância atribuída à informação, a preocupação com a diversidade de públicos, a defesa dos cidadãos através de campanhas e a organização em prol da sociedade” (Rodrigues, 2002, p.30).

Com o intuito de alcançar públicos específicos, foram lançadas diversas publicações que constituem “um testemunho e uma fonte de informação importante para uma sociologia histórica das mentalidades, dos consumos culturais, das modas literárias (e outras) e das tendências dos públicos no decurso do século XX” (Rodrigues, 2002, p.214).

Acompanhando a evolução das técnicas e contribuindo para o reforço da competitividade no domínio das artes gráficas surgiram ***A Ilustração Portuguesa*** (1903-1977), ***O Cinéfilo*** (1928-1974), ***Modas e Bordados*** (1912-1977), ***O Século Ilustrado*** (1938-1977), ***Vida Mundial*** (1939-1977), ou, entre outros exemplos, ***O Século Cómico*** (1897-1924) - publicação humorística que apresentou a banda desenhada ***Quim e Manecas***, criada por Stuart de Carvalhais e pioneira do género em Portugal.

No panorama do grafismo, destaque-se a grande mudança ocorrida com o ***Século Ilustrado*** (1938-1977), decorrente da introdução das possibilidades da rotogravura (heliogravura na expressão francesa), que originaram uma imagem visual gráfica inteiramente diferente: grandes planos de impressão, riqueza de tons, combinação sobreposição de fotografias, texto e desenho, abrir claros e todo um grafismo que era irrealizável em tipografia tornava-se à época possível com esta técnica.

Esta grande novidade foi consequente da visão de Leitão de Barros (primeiro director artístico desta publicação) que, influenciado pelo que passava em Espanha onde estava a emergir a rotogravura (*hueco-grabado* na

expressão espanhola), percebeu que havia oportunidade para fazer uma revista em Portugal usando esta técnica. Com Jaime Martins Barata, José Pedro Martins Barata (tio), José de Sá Pilão e João Correia de Oliveira constituíram a firma Ocogravura cujo primeiro trabalho foi a impressão do *Século Ilustrado* que apresentou conteúdos profusamente ilustrados por fotografia e desenho. Almada Negreiros, Stuart Carvalhais, Jorge Barradas e outros colaboradores trabalhavam agora para um grafismo novo que permitia conciliar fotografias, texto e imagem<sup>15</sup>.

Durante 40 anos, o *Século Ilustrado* divulgou os acontecimentos que tiveram uma importância significativa no país e no mundo e foi o semanário de maior tiragem e expansão em Portugal.

### ***Paródia (A)*** (1900-1907)

Semanário humorístico que fez escola do panorama do desenho de imprensa através do comentário da actualidade política e social realizado pelo traço satírico de Rafael Bordalo Pinheiro.

Nas páginas desta publicação, e através da prática da caricatura, este artista desmontou a engrenagem social e política nacional contribuindo de forma decisiva para o derrube da monarquia; «o grande cão», «o grande papagaio», «a grande porca» foram desenhos satíricos que caracterizaram, respectivamente, o contexto financeiro, parlamentar e político de Portugal desta época.

A inovadora organização das páginas deste semanário era decorrente da utilização da nova técnica «reportagem»<sup>16</sup> que permitiu introduzir texto previamente preparado à parte, na própria pedra desenhada pelo litógrafo. Relembre-se o enquadramento das técnicas da época (tipografia, litografia manual, calcografia<sup>17</sup>) e as limitadas possibilidades de composição de páginas em que há texto composto tipograficamente - que só permite a inclusão de

imagem através do bloco xilográfico gravado ou da zincogravura, obrigando a caixas e «curandeis» - com as inevitáveis consequências nas organização visual.

Apesar dos avanços possibilitados pela técnica da «reportagem», a «cor» constituía uma problema, cuja solução foi precária durante muito tempo, e condicionou a expressão visual. Para ultrapassar esta limitação, Rafael Bordalo Pinheiro e outros desenhadores litógrafos «cromistas» ou «coloristas», usando da experiência e do instinto, preparavam planos de impressão correspondendo às várias cores que separavam manualmente e por tentativas reconstituíam os valores desejados.

Refira-se que o grafismo funcionava como tónica de comunicação para a época. Nas capas das publicações, a ilustração e o grafismo eram o veículo por excelência do seu conteúdo; o discurso escrito ficava para 2º plano. No semanário *A Paródia*, a preocupação do traço gráfico era de sátira e de realismo, afastando-se do decorativismo.

Saliente-se o facto de ter sido com Rafael Bordalo Pinheiro que a caricatura com características de desenho realista personalizado ganhou projecção nacional e internacional fazendo surgir um grupo notável de discípulos como o seu filho Manuel Gustavo, Celso Martins, Francisco Valença e Manuel Monterroso.

Com o advento da fotografia e a possibilidade do uso da imagem para cobrir e ilustrar os acontecimentos sociais, políticos e culturais, o desenho realista perdeu fôlego. Os artistas plásticos começaram a explorar o impacto da imagem fotográfica e, a partir dos anos 20, apareceram as revistas de fotojornalismo.

Condenado e asfixiado pela ditadura salazarista, este desenho de imprensa de intervenção humorista e satírica voltou a ser, com o 25 de Abril, uma componente de referência na formação da opinião pública e converteu-se num

elemento imprescindível das notícias impressas assim como nas divulgadas em suportes como a TV – onde, por exemplo, o programa «Contra-informação» ganhou grande notoriedade.

### ***Ilustração Portuguesa (A)*** (1903-1977)

Edição semanal do jornal *O Século*. Logo na sua origem, sob direcção de Rocha Martins, utilizou a ainda muito incipiente fotogravura, servindo como suporte experimental para esta nova tecnologia. A gramática visual da publicação reflectia a influência francesa reforçada pela composição do título *Ilustração Portuguesa* com um tipo de letra curvilíneo e floral.

Em 1906, na senda de um novo projecto editorial, pretendeu ser a «revista semanal dos acontecimentos da vida portuguesa», como assinalava o seu subtítulo, registando a colaboração literária e artística, como refere Rodrigues (2002, p.211) “de muitas personalidades de vulto da cultura portuguesa – como, entre outros, Alberto Teles, Albino Forjaz de Sampaio, António Sardinha, Aquilino Ribeiro, Bulhão Pato, Câmara Reis, Eugénio de Castro, Fernando Pessoa, Gago Coutinho, Jaime Cortesão, João de Barros, Júlio Dantas, Stuart Carvalhais ou Teófilo Braga”.

Este novo projecto foi acompanhado por uma reformulação total da revista, que incluiu mudança de formato, adição de número de páginas, cuidado especial na composição gráfica com utilização profusa de desenho e uso das novas possibilidades no campo da fotografia para divulgação dos grandes acontecimentos do país, revolucionando o panorama visual desta época.

Recorde-se que a emergência das publicações ilustradas nos primeiros anos do século XX, foi decorrente das possibilidades proporcionadas pelo aparecimento da «objectiva fotográfica» e das emulsões sensíveis. A lente fotográfica permitiu a reprodução directa a partir não só dos originais dos artistas gráficos, pintores e desenhadores, mas também a de fotografias

directas do natural. Ao longo dos anos, e à medida que as técnicas gráficas se foram aperfeiçoando, a imagem foi ganhando um espaço crescente nesta publicação, constituindo um testemunho valioso da cultura visual portuguesa do século XX.

### ***Modas & Bordados* (1912-1977)**

Esta publicação, segundo Ana Maria Rodrigues (2002, p.212) foi “herdeira do suplemento do jornal com o mesmo nome, aparecido em 1912 sob a direcção de Isabelle Carizey de Carvalho, (...) e acabou por se autonomizar mais tarde, por volta de 1928, sob a direcção de Maria Lamas, que se manteria no cargo (de modo mais ou menos efectivo) até ao final. Consagrada a todos os assuntos de interesse feminino e acessível a todas as bolsas, assumiu como principal missão a educação estética da mulher e o auxílio nas questões da moda e do *ménage*. Produzindo a mais completa informação sobre as referidas questões, conquistou a generalidade do público feminino. Propunha-se ensinar a mulher a explorar predicados artísticos, com o intuito de realizar o ideal de agradar, numa simbiose de simplicidade e *raffinement*. Ainda aproveitando o espírito de *coquetterie* das donas de casa, numa época de reuniões mundanas e de maior convívio social, as lições de arte de bem receber e de etiqueta foram ganhando igualmente o seu espaço. Nas matérias em que se especializou, tornou-se numa espécie de conselheira do público feminino. Nos últimos anos da sua existência, sobretudo a partir de 1974, os conteúdos em torno de questões sobre a emancipação da mulher prevaleceram sobre os restantes, acompanhando assim a evolução do estatuto da mulher na sociedade. Como tal, e numa óptica de conciliação da mudança com a tradição, a revista passou a denominar-se *Mulher, Modas e Bordados*. Nesta fase, em que Maria Lamas se mantinha como directora mas a título honorário, a publicação foi dirigida por Mário Zambujal, Teresa Mendes e Maria Antónia

Fiadeiro (Chefe de Redacção)”. Esta publicação teve um longo período de vida no século XX, e a sua expressão visual foi testemunho da gramática estética dos ilustradores e colaboradores gráficos e das configurações resultantes da evolução das tecnologias.

### ***Revista Orpheu* (1915)**

Na sequência dos primeiros indícios de ruptura ocorridos com a Exposição do Humoristas portugueses que, em 1912, abalou Lisboa, diversos escritores e artistas continuaram a desafiar o academismo estético e literário assente na gramática naturalista herdada no século XIX impelindo alguns projectos de publicações periódicas que reflectiam este anseio pela estética modernista.

A *Revista Orpheu*, fundada em 1915 por Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Almada Negreiros, Luís de Montalvor entre outros colaboradores, pretendia ser um projecto editorial trimestral de vanguarda no ambiente literário português. António Ferro foi o editor dos dois primeiros números desta revista, publicados em Março e Junho de 1915, que divulgou, entre outros textos, o poema 16 de Mário de Sá-Carneiro e a *Ode Triunfal*, de Álvaro de Campos causando muita polémica e indignação. Por falta de financiamento o terceiro número não foi publicado.

O afastamento de António Ferro e a fragmentação do grupo do Orpheu, que registou o suicídio em 1916 de Mário de Sá-Carneiro e dois anos depois de Santa-Rita Pintor e de Amadeo de Souza-Cardoso, inviabilizaram a continuidade deste projecto editorial.

O grafismo da *Orpheu*, dirigido por José Pacheco, assinalou o advento da estética modernista em Portugal, a ousadia da composição e o poder se síntese.



***Contemporânea*** (1915-1926)

A *Contemporânea*, revista eclética que abordava temas como a arte, a literatura, o teatro, o desporto, a moda e a sociedade, surgiu em Maio de 1915 e “propunha-se ser um lugar de agitação e de convergência de todos os que se interessavam pela arte em Portugal e que não dispunham de uma tribuna onde pudessem aferir opiniões, apresentar sugestões, trilhar novas sendas. Tinha os olhos postos nos movimentos vanguardistas da Europa, recusando dialecticamente a claustrofobia e a anemia que secularmente nos tolhiam” (Pires, 1999, pp.114-118).

Após uma interrupção de sete anos, a revista voltou a surgir em 1922 e serviu de tribuna aos artistas modernistas regressados de Paris por motivo da guerra que, fortemente influenciados pela efervescente vida cultural desta cidade em plena revolução modernista, contestavam o academismo estético e literário e a inacção da Sociedade Nacional de Belas-Artes cujo funcionamento se limitava à organização de uma exposição anual.

Dirigida pelo arquitecto José Pacheko<sup>18</sup>, a *Contemporânea* surgia assim como espaço de afirmação das ideias modernistas depois de frustrada a intenção de dinamizar com estes intuitos a Sociedade Nacional de Belas-Artes. Recorde-se o projecto fracassado desenvolvido por estes «Novos» artistas “de uma adesão em massa àquela instituição e a subsequente realização de eleições, facto que lhes propiciaria as rédeas daquela instituição e a possibilidade de (...) «fazer arte» através de exposições, festas, bailes, chás, concertos e representações, como refere José Pacheko em entrevista a um vespertino de Lisboa” (Pires, 1999, pp.116).

Nas suas páginas colaboraram Almada Negreiros, Amadeu de Sousa Cardoso, António Carneiro, Bernardo Marques, Columbano Bordalo Pinheiro, Diogo de Macedo, Eduardo Viana, Ernesto do Canto, Francisco Franco, Jorge Barradas e, entre outros, Stuart Carvalhais que, sem preocupações realistas,

desenvolveram composições com uma forte utilização da cor e das formas estilizadas, contribuindo para a afirmação desta revista como paradigma de um grafismo modernista.

### ***Portugal Futurista* (1917)**

Na sequência da 1ª Conferência Futurista dirigida, em 1917, por Almada Negreiros, foi publicada no mesmo ano o primeiro número de *Portugal Futurista*, dirigida por Carlos Filipe Porfírio e editada por S. Ferreira, que acabou por não ser distribuído por impedimento da polícia. “Almada Negreiros confessa que a razão determinante se prendeu com «palavras escamadas» da sua autoria. Especial atenção dada ao ideário futurista, à divulgação das suas linhas programáticas, nomeadamente o «Manifesto Futurista da Luxúria» da autoria de Valentine de Saint-Point, «O Music-Hall, Manifesto Futurista de Marinetti» e o «Manifeste des Peintres Futuristes», assinado por artistas da craveira de Giacomo Balla, Severini e Boccioni, entre outros. Pela parte portuguesa, o «Ultimatum» de Fernando Pessoa, que apresenta similitudes com «A Cena do Ódio» de Almada Negreiros, os textos acutilantes deste escritor, a exaltação de Santa-Rita Pintor, o verbo de Raul Leal (...)” (Pires, 1999, pp.286-287).

A passagem por Lisboa dos *Ballets Russes* de *Diaghhev* teve grande repercussão no trabalho de Almada Negreiros como foram exemplo a cenografia e os figurinos. Uma outra manifestação desta influência foi a folha assinada por José de Almada Negreiros, Ruy Coelho e José Pacheco, designada «Os Bailarinos Russos em Lisboa», que foi adicionada nas primeiras páginas do *Portugal Futurista*.

**ABC** (1920-1940)

O primeiro número surgido em Abril de 1920 anunciava o modelo do magazine gráfico que teve grande êxito, na Europa e na América, no período entre as duas guerras. Relembre-se que após o alívio do final da Primeira Guerra, a época foi de grande optimismo e euforia com todas as possibilidades dos tempos modernos. Portugal não ficou indiferente ao «espírito do tempo» que várias revistas divulgavam.

A *ABC*, dirigida por Rocha Martins, apareceu como um espaço plural, onde uma determinada concepção do jornalismo e da leitura se articulavam com um apuro gráfico e uma preocupação formal que a distinguia das revistas do seu tempo. Nas suas páginas colaboraram, entre outros, Reinaldo Ferreira (o Repórter X), Ferreira de castro, Adolfo Coelho e Leitão de Barros e durante mais de dez anos, foi aparecendo regularmente nas bancas de jornais e nas mãos dos ardinas.

Foi no plano gráfico que a *ABC* adquiriu um lugar de excepção no panorama nacional. Pelo desenho das suas capas passaram Jorge Barradas, Stuart Carvalhais, Emmérico Nunes, Martins Barata, Bernardo Marques, Cottinelli Telmo, Milly Possoz, Raquel Roque Gameiro, Amarelhe, Roberto Nobre. O cuidado posto no tratamento gráfico revelou uma preocupação crescente com a vertente visual da Imprensa, num tempo que prenunciava a passagem para o momento de apogeu da fotografia.

A análise do quotidiano cosmopolita desta época epicurista foi acompanhada por um grafismo com forte utilização da cor e das formas simplificadas. Convém aqui assinalar que o uso da cor tornou-se um claro indicador do «espírito do tempo»: a utilização de cores estridentes, justaposições de cores dissonantes ou apostas e usadas por vezes com a máxima intensidade possível, representava uma atitude de exigência de renovação quando mesmo de provocação. A descoberta de uma nova dimensão gráfica estendeu-se, em *ABC*, ao tratamento

da publicidade. Os anúncios de uma hoje conhecida marca de produtos de barbear, assinados por Emmérico Nunes, figuram necessariamente numa antologia da publicidade em Portugal (*ABC memória de um título*, s.a., s.d.).

### ***Diário de Lisboa* (1921-1990)**

Jornal de referência do século XX português, foi sucessivamente dirigido por Joaquim Manso (1921-1956), Norberto Lopes (1956-1967), António Ruella Ramos (1967-1989), Mário Mesquita (1989-1990) e depois, até final, de novo o proprietário da Lisgráfica, António Ruella Ramos. Segundo Tengarrinha (2006, p.209) “desde logo se destacou na Imprensa portuguesa pelo seu nível literário, a qualidade dos seus redactores e colaboradores e a atenção que dedicava a temas culturais. (...) O que singulariza o *Diário de Lisboa* comparativamente à imprensa do seu tempo e ao mesmo tempo constituiu a chave do seu rápido êxito, além da sua qualidade jornalística e independência política, foi o seu eclectismo, o espírito novo, aberto e tolerante que introduziu no jornalismo português, dando espaço livre, em contraste com a imprensa do tempo, às mais diversas correntes políticas e estéticas”.

O *Jornal* foi um dos primeiros tablóides da Europa e seguiu o *ABC* de Madrid, “mais manuseável e de mais fácil leitura, sobretudo para os leitores que depois do trabalho regressavam a casa. Isso valeu-lhe o epíteto de «folha de couves» quando pela primeira vez os ardinas anunciaram o novo jornal, aguardando com muita expectativa, pelas ruas do Chiado” (Tengarrinha (2006, p.209).

A novidade do seu formato e a composição da página causou um grande impacto e influenciou muitos jornais de província. A expressão visual desta publicação foi também reflexo da colaboração de artistas como António Soares, Almada Negreiros, Jorge Barradas, Francisco Valença, Stuart Carvalhais,

Bernardo Marques, Mário Eloy, Eduardo Malta, Amarelhe, Leitão de Barros, Eduardo Faria, Carlos Botelho, João Abel Manta, Luís Filipe de Abreu, Augusto Cid e José Pedro Martins Barata.

No campo das tecnologias, o *Diário de Lisboa* nasceu com os *linotypes* e com uma rotativa MAN e, de uma forma geral, o jornal recorria à composição *linotype*, gravura em zinco e impressão em tipografia. Este cenário manteve-se até 1969, altura em que foi introduzida a fotocomposição e manteve-se, até fins da década de 70, sozinho nesta novidade porque foi o primeiro jornal em Portugal, e um dos primeiros da Europa, a adoptar esta tecnologia.

Como recorda Ruella Ramos (2005, linhas 39-44) “era muito difícil obter efeitos visuais interessantes com a tipografia porque os jornais têm um tempo de produção limitado: a tipografia obrigava a composição a quente, era uma coisa física que exigia uma serralharia muito complicada, por exemplo, se quiséssemos colocar a imagem de um actor sobre um texto, ou um texto recortado de acordo com a figura do autor, era uma coisa que demorava quase um dia a fazer. Hoje em dia, qualquer miúdo faz isso no computador em 30 segundos”. Por outro lado, no tempo da tipografia a paginação era feita pelo Chefe de redacção e limitava-se a um modelo geral para a primeira e última página e arranjos gráficos realizados pelos tipógrafos na maioria das vezes sem modelos preestabelecidos.

Com a introdução da fotocomposição e do *offset* em 1969 o jornal passou a ser programado com paginação e a facilidade de combinação de texto e imagem proporcionou uma grande abertura à composição gráfica: “havia uns filetes que se punham com um adesivo, era um instante” (Ramos, 2005, linha 85). A paginação pré-programada foi sendo realizada por Vítor Silva, desde os anos 66-67, e Ribeiro da Silva, com formação na Escola António Arroio. Em 1985, dezasseis anos após a grande novidade da fotocomposição e *offset*,

outra revolução aconteceria com a informatização da redacção do jornal com equipamento Macintosh e a consequente alargada liberdade de criação.

No entanto, as reformulações gráficas do jornal foram sempre realizadas com muito cuidado e de forma gradual porque a obsessão pelo grafismo pode comprometer a legibilidade, a identidade e o reconhecimento do jornal pelo público leitor (Ramos, 2005, linhas 164-216). Seguindo este conceito, o título do jornal desenhado num tipo gótico, a pincel, por António Soares foi construído de propósito para o *Diário de Lisboa* e manteve-se ao longo de todo o período de vida do jornal.

Entre outros reflexos da evolução política, económica e social registada no tempo de vida deste jornal, destaque-se o efeito da censura que causou ao *Diário de Lisboa* “prejuízos enormes, para além do vexame e da incerteza em que estávamos sempre” (Ramos, 2005, linhas 444-445). Os anos pós 25 de Abril foram também muito conturbados pelas lutas políticas internas e a quebra da publicidade. “Num país que lê pouco, que tem pouco dinheiro e em que a televisão é de borla” (Ramos, 2005, linhas 406-407) o jornal viu forçado o seu encerramento em 1990, por questões de publicidade e vendas.

### ***Ilustração*** (1926-1939)

Esta publicação quinzenal publicada em Lisboa e dirigida sucessivamente por João da Cunha de Eça e Artur Brandão abordou temas como a arte, a literatura, a história, a moda ou, entre outros, a situação da mulher. Recorde-se que, à semelhança da ABC e de outras publicações periódicas, as revistas da época divulgavam o espírito do tempo e veiculavam visões, hábitos e gosto de uma sociedade dada ao espectáculo, num grafismo art-déco.

A *Ilustração*, como o título indica, era profusamente ilustrada e contou com a colaboração de Abel Salazar, Carlos Reis, Diogo de Macedo, Emmérico Nunes, Stuart Carvalhais, entre outros artistas.

“Devido ao eclodir da 2ª Guerra Mundial, ao encarecimento das gravuras e do papel *couché*, que era importado, a *Ilustração* suspendeu a sua publicação em Dezembro de 1939 ” (Pires, 1996, p.196).

### ***Sempre Fixe*** (1926-1973)

Jornal humorístico de reconhecida qualidade onde colaboraram, entre académicos e modernistas, um vasto e eclético grupo de pessoas interessadas em comentar, criticar e desconstruir o panorama político e social do País.

A primeira série desenvolveu-se entre 13-5-1926 e 18-3-1959 com periodicidade semanal, passando, a partir dessa data, a anual. Na sua direcção esteve Pedro Bordalo Pinheiro, um sobrinho do Mestre Rafael que no programa do jornal destacava os objectivos da publicação: “*Sempre Fixe* tem que ser feito por uma rapaziada que esteja sempre fixe no seu posto, sem voltar a cara a nada nem a ninguém. É claro que esta firmeza, este rigor, não esquece a delicadeza nos comentários, o respeito pela honra de ninguém. Precisa de muita boa vontade e de muita dedicação; precisa enfim que todos nós estejamos sempre fixes” (Sousa, 1999a, p.228).

Entre esta rapaziada, onde se contavam Almada, Jorge Barradas, Amarelhe, Carlos Ribeiro, Leal da Câmara, Lino Ferreira, Silva Tavares, Stuart Carvalhais, Pedro Bordalo Pinheiro, Miguel Martins, Barbosa Júnior, Artur Portela e, entre outros, Alfredo Vieira Pinto, destacou-se Francisco Valença cujo vasto trabalho de ilustração foi homenageado no número 34 deste jornal pelos seus colaboradores que lhe dedicaram uma capa, onde não faltava a célebre figura do ardina, com o título «Ao mais fixe dos artistas». Em 1928, Carlos Botelho inicia a publicação dos ***Ecoss da Semana*** neste jornal humorístico.

***Cinéfilo*** (1928-1974)

O primeiro número desta revista, dirigida por Avelino de Almeida, surgiu em Junho de 1928 e anunciava a intenção de estimular o gosto pelo cinema, à época muito recente em Portugal.

“Face à lacuna existente, no nosso país, de publicações da especialidade, e procurando dar os primeiros passos do jornalismo e da crítica de cinema, esta revista cedo se tornou num órgão de divulgação das actividades cinematográficas nacionais e estrangeiras. Propondo-se a ajudar e guiar o público a ver bom cinema, o *Cinéfilo* foi um dos primeiros impulsionadores da arte e da indústria cinematográfica. Apoiando a produção do cinema português, contribuiu igualmente para o seu desenvolvimento. Quando terminou a sua publicação, em Julho de 1974, era dirigido por Fernando Lopes, e tinha entre os seus colaboradores nomes como António Pedro Vasconcelos ou Eduardo Prado Coelho” (Rodrigues, 2002, p.211).

A técnica da rotogravura e a sua possibilidade de explorar graficamente a montagem fotográfica, associando texto e imagem quando necessário, foi uma característica da expressão gráfica desta publicação entre as décadas de 30 a 70 do século XX, até ser ultrapassada pelos processos litográficos.

***Civilização*** (1928-1937)

Revista ilustrada de informação editada mensalmente no Porto, foi dirigida por Ferreira de Castro e Campos Monteiro. Do seu editorial destaque-se o seguinte excerto “«*Civilização* não aparece por servil desejo de imitar - mal de que tanto se enferma em Portugal»” (Pires, 2000, pp.107-108).

O tom modernista do seu grafismo foi reflexo da colaboração de, entre outros, Bernardo Marques, Carlos Carneiro, Emmérico Nunes e Stuart Carvalhais.



***Imagem*** (1928-1934)

Entre as inúmeras revistas de cinema que surgiram no final dos anos 20 e início do anos 30, a revista *Imagem* ambicionava “marcar no cinematografia portuguesa um lugar de independência que fosse a tribuna livre das ideias novas – arrancando ao mesmo tempo a cinematografia nacional da rotina em que se tem debatido, em tentativas falhadas, para ser, em Portugal, e pela primeira vez, uma Arte” como recorda Marina Ruivo (1993, p.35). Segundo esta autora, a *Imagem* destacava-se no universo das publicações da especialidade também pela sua qualidade gráfica garantida por colaboradores como Olavo D’Eça Leal, Carlos Botelho, José Rocha, Cottinelli Telmo ou Bernardo Marques.

***Cine-Jornal*** (1935-1940)

Do editorial do primeiro número do semanário *Cine-Jornal*, publicado em 21 de Outubro de 1935, depreende-se que a indústria do cinema enfrentava, então, uma forte crise, sobretudo no que respeita à exibição dos filmes e exploração das salas de espectáculos.

O Estado Novo impunha ao país o seu conceito de ordem, poupança e decência de costumes. Não é, assim, de estranhar que todos os filmes, quer nacionais ou estrangeiros, fossem visados por uma «comissão de censura», como, aliás, sucedia com toda a imprensa escrita. O *Cine-Jornal* não escapava à regra, apesar de se tratar de uma revista ao mesmo tempo leve e inocente, destinada a um público atraído pelo cinema e pelos ídolos da época, que mais não eram que os protagonistas dos filmes de Hollywood.

As vidas dos actores do cinema americano — ilustradas com considerável profusão de fotos, mais românticas do que sensuais — ocupavam cerca de dois terços da revista. O cinema português também estava presente, com fotografias das vedetas e reportagens dos poucos filmes produzidos na altura.

Outras secções se destacavam pelo seu carácter lúdico e de feição mais popular: correio dos leitores, concursos, letras em inglês e português de canções das banda sonoras dos filmes de maior sucesso.

Não obstante a sua feição de revista de entretenimento, o *Cine-Jornal* criticava e combatia um certo imobilismo político que agravava o desenvolvimento da indústria do cinema português. A título de exemplo, saliente-se a luta do *Cine-Jornal* pela abolição da lei dos «cem metros», que obrigava os cinemas a exhibir um documentário mudo antes do filme principal. Tal disposição legal tornava as sessões de cinema desinteressantes e entediantes. Os filmes mudos, de má qualidade, ocupavam o lugar que devia ser atribuído a novos documentários sonoros.

Ao longo dos seus cinco anos de existência, esta revista manteve capas e contracapas em que se utilizavam fotografias de página inteira, sendo que, por via de regra, na primeira surgia um grande plano de um rosto de mulher e na última uma foto de conjunto ou de meio corpo. As fotos ilustravam, quase exclusivamente, a beleza das actrizes do cinema americano. O interior do *Cine-Jornal* era rico em fotos, ilustrações e bandas desenhadas, embora no seu conjunto, ao longo dos seus três primeiros anos, a revista se revele por aquilo que, hoje, se caracterizaria como total ausência de organização gráfica. No entanto, a partir de meados do terceiro ano (1938), verificou-se uma melhoria considerável na “arrumação” da revista, como se um olhar crítico e sabedor corrigisse os erros do passado e emprestasse à publicação uma estrutura nova.

O *Cine-Jornal* tinha um formato de 28X36 cm e era impresso inicialmente a uma só cor, datando a introdução de uma segunda cor do final de 1937, por ocasião do seu segundo aniversário. O custo de cada exemplar – um escudo (1\$00) – mantido ao longo dos cinco anos, era considerado um preço baixo para a época. A publicidade era muito escassa e incipiente, não parecendo

constituir uma efectiva base de sustentação da revista. Em 1940, a direcção do *Cine-Jornal* viu-se obrigada a suspender a sua publicação. A guerra não permitia que os navios fizessem a entrega do papel a tempo e em quantidade suficiente para assegurar as edições previstas. Ao mesmo tempo, os preços do material que assegurava a impressão em rotogravura tornaram-se excessivamente elevados. Muitas publicações fecharam as portas, em Portugal. Também o *Cine-Jornal* ficou a aguardar melhores dias. Esta revista, propriedade da Sociedade de Revista, Lda, teve composição, impressão e gravuras da Bertrand e Irmãos, Lda. Fernando Fragoso foi seu director e, Álvaro Mendes Simões, editor (Fragoso, 2007).

### ***Sol Nascente* (1937-1940)**

O percurso editorial deste quinzenário, publicado no Porto sob a direcção de Carlos F. Barroso, Lobão Vital e J. Soares Lopes, foi representativo “da transição da cultura republicana e anarquista, dominante nos meios oposicionistas da década de 1930, para a orientação política e cultural marxista, que irrompeu, nas suas páginas, de forma vigorosa. Criado e dirigido por estudantes universitários portuenses que se opunham à ordem política vigente e se sentiam unidos pela esperança num mundo novo, *Sol Nascente* começou por ser uma revista de orientação explicitamente ecléctica. Reuniu, então, artigos de intelectuais consagrados - com destaque para Abel Salazar - e colaborações de autores jovens, sempre com grande variedade de opinião e de sensibilidade. Quando, mais tarde, a redacção foi entregue a universitários conimbricenses, o quinzenário perdeu o tom diversificado e converteu-se em órgão teórico e doutrinário marxista e leninista” (Andrade, 2007).

Das suas capas, destaque-se os trabalhos de Abel Salazar, Augusto Tavares, Casimiro de Carvalho, Cruz Caldas, Domínguez Alvarez, Dórdio Gomes, Frederico George; George Grosz, Gonçalves Torres, Herculano de

Figueiredo, João Barreira, Joaquim Lopes, Leopoldo de Almeida, Magalhães Filho, Nils af Strom, Simbach, Skogzilas Wladyslaw e Ventura Porfírio. Esta publicação que, segundo Luís Crespo de Andrade (2007) “permite aceder, de forma tão completa e sistemática, ao pensamento da geração que se formou nos anos da Guerra Civil de Espanha e que passou a dominar a vida política e cultural oposicionista” foi encerrada em 1940 pela censura.

### ***Revista Municipal*** (1939-1988)

Na primeira série desta publicação cultural da Câmara Municipal de Lisboa, editada entre 1939 e 1973, foi dirigida em anos distintos por Jaime Lopes Dias, Henrique Martins Gomes e Cristiano de Maia Alves. O grafismo, supervisionado por José Espinho, acompanhou o tom modernista das publicações do SNI, como as revistas *Panorama*, *Litoral* e *Atlântico*.

A segunda série intitulada *Lisboa: Revista Municipal* foi dirigida por Orlando Martins Capitão e publicada entre 1979 e 1988. Na nota preambular do 1º número, o então presidente da CML Aquilino Ribeiro Machado salientava o propósito da revista para «além de acolher gostosamente os ensaios dos historiógrafos de Lisboa» deverá ser, igualmente, uma larga janela, através da qual os cidadãos mais interessados possam olhar o que se passa no interior da sua edilidade” (Machado, 1979, p.3).

Esta publicação, importante fonte de informação sobre Lisboa e a Autarquia apresentou desenhos de Bernardo Marques, Cândido da Costa Pinto, Francisco Valença, João Araújo, José Espinho, Júlio Gil, Leonildo Dias, M. Couto Viana, Manuel Lapa, Roberto de Araújo, Sebastião Rodrigues, Victor Belém, bem como reproduções de Armando de Lucena, Bernardino Coelho, Domingos Sequeira e de José Malhoa (Pires, 1999).

***Panorama*** (1941-1973)

Esta revista que se desenvolveu em quatro séries teve, segundo depoimento de Júlio Gil, seu director gráfico, o seguinte ciclo de vida (Gil in Pires, 1999, p.346): Em 1941, surgia esta publicação editada pelo então denominado Secretariado da propaganda Nacional (SPN) “que António Ferro dirigia com o seu extraordinário talento, inteligência e audácia de inovador e renovador. Os tempos não seriam dos mais propícios para a nova revista – a II Guerra Mundial alastrava-se impiedosamente –, mas por outro lado terminara pouco antes em Lisboa a Exposição Histórica do Mundo Português, espantosa manifestação da nossa capacidade de realização. E se a II Grande Guerra não permitia, evidentemente, a afluência a tranquila apreciação de estrangeiros à Exposição de Belém, ela constituiu para a generalidade dos portugueses uma imensa descoberta de tesouros esquecidos. *Panorama* surgia assim como necessário complemento a tal descoberta e registo atraente de valores que tinham justificado já em 1933 a fundação do SPN, ampliado em 1944 nas suas atribuições e corrigido na designação - passou a ser Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, conhecido por SNI”.

Na direcção da *Panorama*, e escolhidos por António Ferro, estavam o poeta Carlos Queirós e o pintor Bernardo Marques que desenvolveram, com um grupo notável de colaboradores, um projecto editorial de estilo inovador a que o público aderiu rapidamente, esgotando as primeiras edições.

Marcava esse estilo próprio de *Panorama*, como refere Júlio Gil (in Pires, 1999, p.346), “utilizar mais argumentos gráficos para «falar» de Arte e turismo do que considerações escritas; muitas vezes os textos limitavam-se a alargadas legendas das imagens. Porém, pouco a pouco, ia cedendo espaço à literatura, na medida em que se ampliava o temário e os colaboradores entendiam ser mais digno da revista e dos assuntos tratados um maior volume de prosa”.

Em 1949, António Ferro saiu da direcção do SNI (sendo nomeado Ministro de Portugal em Berna) e o lugar ficou sob a responsabilidade de José Manuel da Costa. Uma nova série da revista *Panorama* surgiria em 1951 sob direcção de Luís Ribeiro Soares e direcção gráfica de Júlio Gil. “Falecera Carlos Queirós e Bernardo Marques não quis continuar com o seu cargo. Mais tarde, viria a ser nomeado director da Revista Ramiro Valadão. Apesar de se pretender a continuidade formal, alguma coisa mudaria no físico. O crescimento generalizado das manchas de texto dava já um outro ar e, por outro lado, abriam-se portas a jovens ilustradores, o que alterava ainda mais o «estilo», condicionado ainda por uma bem diferente geometrização das suas páginas (...) No 1º número da 2ª série, acrescentou-se ainda a novidade dos «Guias Panorama», apêndices turísticos impressos em rotogravura e destacáveis do corpo da Revista” (Pires, 1999, p.346)

Ao longo dos anos, colaboraram na *Panorama* muitos artistas ilustradores que se apresentam por ordem alfabética: Alberto Luís, Alberto Matos Fernando, Almada Negreiros, António Lino, António Pimentel, António Sena, António Vaz Pereira, Armando de Lucena, Barata Feio, Bernardo Marques, Cândido Costa Pinto, Carlos Botelho, Cid, Dórdio Gomes, Eduardo Anahory, Emmérico Nunes, Estrela Faria, Francisco Smith, Infante do Carmo, Jorge Barradas, Jorge Matos Chaves, José Bastos Coelho, José de Lemos, José Luís Brandão de Carvalho, José Machado, João Mattoso, José Pedro Martins Barata, Júlio Gil, Júlio Rezende, Leopoldo Leal, Luís Filipe de Abreu, Luís Osório, Madalena Cabral, Manoela; Manuel Lapa, Manuel Ribeiro de Pavia, Marcelo Moraes, Maria Antónia, Maria Franco, Maria Keil, Martins da Costa, Milly Possoz, Neves e Sousa, Nuno Costa, Nuno de Sampayo, Nuno de Siqueira, Ofélia Marques, Olavo d'Eça Leal, Paulo Ferreira, Pedro Barreiros, Rafael Calado, Raul Perez, Roberto Araújo, Sarah Afonso, Sebastião Rodrigues, Thomaz de Mello (Tom), Tomás Vieira, Vítor Lopes.

***Atlântico*** (1942-1950)

A publicação *Atlântico*, Revista luso-brasileira publicada em Lisboa e no Rio de Janeiro, fundada por António Ferro e Lourival Fontes foi uma edição do SPN-Secretariado da Propaganda Nacional e do Departamento de Imprensa e Propaganda, sediados nas referidas cidades.

Ensaio, criação e crónica ou crítica de carácter musical, literário ou plástico constituíram as três secções desta revista que pretendeu estabelecer uma plataforma entre Portugal e o Brasil e reafirmar tudo o que de comum existe entre os dois países. «Uma raça, duas nações, um mundo, eis a nossa legenda, a nossa bandeira!...», sintetizava António Ferro na nota introdutória.

Foi dirigida artisticamente por Manuel Lapa e apresentou um grafismo de grande qualidade e tom modernista pela colaboração de alguns dos artistas portugueses e brasileiros mais representativos: Abel Manta, Almada Negreiros, António Dacosta, Bernardo Marques, Cândido Portinari, Jorge Barradas, Júlio, Manuel Ribeiro de Pavia, Stuart Carvalhais, Vieira da Silva, entre outros. No âmbito plástico, incluiu ainda trabalhos de António Duarte, Arpad Szenes, Barata Feio, Carlos Botelho, Cícero Dias, Cristiano Cruz, Diogo de Macedo, Dórdio Gomes, Estela Faria, Francisco Franco, Frederico George, Jorge de Lima, José de Lemos, Leopoldo de Almeida, Lino António, Magalhães Filho, Manuel Lapa, Martins Correia, Miguel Barias, Neves de Sousa, Paulo Ferreira, Roberto Araújo, Sarah Afonso e Tom (Pires, 1999, p.65).

***Diabrete (O)*** (1942-1951)

Num enquadramento ideológico de rígidas normas morais determinadas pelo Estado Novo, as crianças, “impossibilitadas de frequentar o cinema por uma rigorosa classificação etária” (Vieira, 2000, p.151), preenchiem o seu imaginário com as «Histórias aos Quadrinhos». Diversas revistas de Banda Desenhada – *O Papagaio*, *O Mosquito*, *O Mundo de Aventuras*, *Pluto*, *Gafanhoto*, a que se

juntavam alguns suplementos infantis dos jornais diários – editavam novas aventuras, muitas delas veiculando mensagens ideológicas do regime, ou publicavam criações clássicas como *Tarzan* ou *Tim-Tim*.

Entre estas publicações que marcaram o universo visual juvenil do Estado Novo, destaca-se *O Diabrete* pela apresentação de cuidada organização gráfica da responsabilidade de Fernando Bento.

Os temas abordados foram evoluindo do registo de humor para o registo realista “combinado com a exploração de temas históricos (sobretudo da memória colectiva portuguesa), biográficos e de adaptação de clássicos da literatura portuguesa” (Pessoa, 2005, p.46).

### ***Diário Popular* (1942-1991)**

O primeiro jornal publicado com este título, segundo José Tengarrinha (2006, p.215) “saiu em Lisboa, de 1866 a 1884. Outro que atingiu considerável celebridade nasceu em Lisboa, em 1895, tendo como director Mariano de Carvalho. Apesar de dois jornais com o mesmo título publicados anteriormente, o que teve maior longevidade e influência foi o que apareceu em 12 de Setembro de 1942, também em Lisboa, tendo como director interino António Tinoco. Apresentava-se como «jornal da tarde de grande informação», tendo como objectivo essencial «procurar avivar a consciência nacional», entendendo «o nacional é o social por excelência».

Introduziu algumas importantes inovações na imprensa periódica portuguesa, sobretudo pela maior agilidade e dinamismo que imprimiu à informação e pelo desenvolvimento de temas sensacionalistas ao encontro do gosto do grande público. Cultivou como nenhum outro jornal do seu tempo a grande reportagem em que se destacou Urbano Carrasco como um dos maiores repórteres da sua geração. Os seus suplementos diários tinham grande aceitação. Pela sua Redacção passaram algumas figuras destacadas



das nossas letras, como Jacinto Baptista e Baptista Bastos. Foi um jornal que atingiu grande audiência entre as camadas populares, sobretudo lisboetas. Pretendendo apresentar-se apenas como um jornal informativo, não ocultaria a sua posição predominantemente conservadora, sem hostilização do Estado Novo. Entre os seus directores contaram-se, após o referido António Tinoco, Forjaz Trigueiros (de 4 de Abril de 1946 a 26 de Abril de 1953) Francisco da Cunha Leão e o embaixador Martinho Nobre de Melo, entre outros. Após a venda da empresa editora de que era proprietário Francisco Pinto Balsemão ao grupo Borges (Miguel Quina), o jornal perderia influência, mostrando dificuldade em adaptar-se às novas condições políticas que marcaram os últimos anos do Estado Novo. Teria ainda papel de algum relevo após o 25 de Abril de 1974, mas acabaria, envolvido em dificuldades de várias naturezas, em 28 de Setembro de 1991 (ano 50, n.º 16605), sendo então director Rodolfo Iriarte”.

### ***Variante*** (1942-1943)

A revista *Variante*, com direcção de António Pedro, tinha como objectivo ser «de artistas e para artistas» e divulgou obras de carácter plástico e literário, como também a dança, a música e o teatro.

Os seus dois únicos números apresentaram-se “sob o signo da provocação, da frontalidade, da contradição e do anti-academismo. Logo no número iniciático, afirmava categoricamente: “*Variante* convida às suas páginas todos os Artistas e Críticos do mundo que sejam contemporâneos do seu próprio tempo. Não toma posição de escola ou partido e serve-lhe para único compromisso um corte de relações com as múmias de todas as escolas e de todos os partidos. É uma revista de arte viva» Pedro defendia que havia outros mundos, outras esferas para além da política e que a obra de arte tem a sua autonomia e especificidade (...) Afirma convincentemente manter-se à revelia

de todas as polémicas - «*Variante* é uma revista de artistas e, para os artistas, é mais verdadeira a revelação que a dialéctica»” (Pedro in Pires, 1996, pp.590-591).

Apresentou um grafismo modernista, com capas de Roberto Araújo e Thomaz de Mello e foi profusamente ilustrada com os trabalhos de Mário Eloy, Sarah Afonso, Carlos Botelho, Dórdio Gomes, Jorge Barradas, António Dacosta, Almada Negreiros entre outros colaboradores.

### ***Ver e Crer*** (1945-1950)

Esta revista de divulgação genérica, publicada em Lisboa com direcção de José Ribeiro dos Santos e Mário Neves atingiu, foi muito popular na época pela qualidade de colaborações nas áreas da literatura, arte, medicina, arquitectura, direito ou história.

Todos os meses, um escritor apresentava a sua próxima obra como foi o caso de Adolfo Casais Monteiro, Alves Redol, Aquilino Ribeiro, Assis Esperança, Branquinho da Fonseca, Fernando Namora, Guilherme de Castilho, João Gaspar Simões, Maria Lamas ou Carlos de Oliveira. “Em Novembro de 1945, a revista deu um apoio discreto ao MUD, embora tivesse a preocupação de ressaltar que não era uma revista de intervenção política” (Pires, 2000, pp.592-593).

Esta revista, em que participaram Abel Manta, António Lino, Barata Feio, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Carlos Ribeiro, Dórdio Gomes, Fernando Azevedo, Fernando Bento, João Carlos, Jorge Barradas, José Lima, José Rocha, Manuel Ribeiro, Maria Keil, Ofélia Marques, Paulo Ferreira, Roberto Nobre, Stuart Carvalhais e Vespeira, apresentou capas de grande expressividade como as realizadas por José Rocha, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Jorge Barradas, Manuel Ribeiro Pavia, Maria Keil ou Stuart Carvalhais.

***Vértice***<sup>19</sup> (1942-1986)

Revista de cultura e arte fundada em Coimbra foi, simultaneamente, uma publicação de afirmação do movimento neo-realista e um suporte privilegiado da resistência à ditadura.

No seu aparecimento, os tempos eram de grande repressão e as publicações periódicas sistematicamente averiguadas pela censura. Raul Gomes, um primeiro dinamizador da *Vértice*, recorda esta atmosfera: “No pesadelo que nos provocava a asfixia intelectual do País pelo fascismo, *Vértice* representa para nós uma espécie de rótulo livre, que importava preservar a todo o custo” (Gomes in Pires, 2000, pp.593).

Numa primeira fase, esta publicação cultural e académica cuja redacção era constituída por Francisco Salgado Zenha, João José Cachofel, Carlos de Oliveira, Jorge Emílio Barbosa e Augusto dos Santos Abranches, enfrentou invariavelmente graves problemas de solvência económica por condicionantes da Comissão de Censura. “Do sumário do número inaugural (...) constam poemas da autoria de Luís Veiga Leitão, Raul Gomes e de António de Sousa, uma carta inédita de Camilo Castelo Branco e Silva Pinto, uma novela de Luigi Pirandello, textos de carácter jurídico, filosófico, pedagógico, científico, cinematográfico, crítica literária, uma «Página do Brasil» e uma rubrica de xadrez” (Pires, 2000, pp.594). Em 1944, a revista não sobreviveria às imposições aplicadas pela censura.

Mas uma visão do mundo que bebia directamente do ideário marxista ou que, no mínimo, tinha como epicentro das suas preocupações a denúncia das arbitrariedades sociais e políticas ia sendo gradualmente consolidada: o holocausto registado na Guerra Civil de Espanha, a ascensão da barbárie nazi, a miséria, a iniquidade e a repressão indiscriminada registadas em Portugal iam temperando decisivamente a mentalidade de uma geração angustiada.

Este enquadramento esteve na génese do neo-realismo, corrente literária e pictórica que reflecte a saga dos «deserdados da terra» e que teve na *Vértice* o seu porta-voz mais coerente (Pires, 2000).

Pires (2000, pp. 595-596) relembra, ainda que “data de 1941 a reorganização do Partido Comunista Português, bem como o aparecimento marcante do *Novo Cancioneiro*, concebido por Fernando Namora e materializado por Joaquim Namorado. Para trás, tinham ficado experiências de vulto, caso concreto de *O Diabo*, *Sol Nascente*, *Globo* e *Pensamento*, revistas que se tinham caracterizado pelo seu empenhamento social, por uma mundividência marxista, pelo alinhamento com as classes desprotegidas, praxis que esteve na origem do seu encerramento compulsivo em 1940. (...) Para os escritores neo-realistas tornou-se (...) um imperativo categórico a aquisição de uma publicação já existente, pois era líquido que a censura não permitiria a fundação de uma revista”.

Em 1945, esta publicação a que se acrescentava o subtítulo «revista de cultura e arte» convertia-se na porta-voz do núcleo de escritores do Partido Comunista de Coimbra sob direcção nominal de Raul Gomes. O número inaugural dinamizado por Joaquim Namorado, no âmbito político-cultural e João José Cochefel no domínio da estética, apresentava na contracapa o poema de Camões «Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades» “e foi iniciático de uma prolongada doutrinação em prol dos interesses dos oprimidos, veículo do materialismo histórico e dialéctico nas suas conexões com a arte e a sociedade (...) Um denominador comum: a denúncia de uma sociedade que tinha como pedra-de-toque a iniquidade e o atropelo aos direitos humanos mais inalienáveis, bem como da mentalidade retrógrada que a gerava. Ainda sem publicar artigos de fundo, que mais tarde se tornaram obrigatórios e eram fruto de aturada discussão prévia pela redacção, a *Vértice* foi-se gradualmente impondo no meio intelectual português” (Pires, 2000, pp.596-600).

No grafismo desta publicação destaca-se o trabalho de Manuel Ribeiro de Pavia que recuperou a representação figurativa, acentuada por volumes e rotundidades, aliada à temática neo-realista.

### ***Litoral*** (1944-1945)

Revista editada e orientada graficamente por Carlos Queirós, Mário Silva e Bernardo Marques manifestou-se, na opinião de Daniel Pires (1999, p.294) “à revelia da política e da polémica e propunha-se concentrar a sua atenção no «estudo e valorização desinteressada dos motivos eternos, dos valores essenciais, dos problemas permanentes»”. Na crítica literária apresentou as colaborações de Álvaro Ribeiro, António Conte, António José Brandão, Augusto Saraiva, Delfim Santos, Fidelino de Figueiredo, Hernâni Cidade, Jorge de Sena, Orlando Ribeiro, Tomás Kim. Na crítica sobre o domínio das Artes Plásticas divulgou as opiniões de Diogo de Macedo, Joaquim Magalhães e Luís Reis Santos. Na composição gráfica destacaram-se os trabalhos de António Dacosta, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Cícero Dias, Domingos Sequeira, José Tagarro (póstuma), Júlio, Maria Keil e Mário Eloy.

### ***Colecção Vampiro*** (anos 40)

Esta colecção editou modernos romances policiais em formato de livro de bolso, com capas de Cândido Costa Pinto e Lima de Freitas que veicularam, na expressão gráfica, a figuração onírica do surrealismo.

Para além da actividade da pintura e ilustração Costa Pinto diversificou a sua actividade também no campo do humor gráfico colaborando no *Sempre Fixe*, *Diário de Notícias*, *O Senhor Doutor*, *Acção Mundial Ilustrada*, *Vida Mundial Ilustrada* sob pseudónimos, como indica Osvaldo de Sousa (2002) de Pin, Pintuf, Xapin, Didinho, Tapin. Afastado por incompatibilidades políticas do grupo surrealista, emigrou para o Brasil no final da década de 50 onde

permaneceu até ao fim da sua vida. A *Colecção Vampiro* continuou a ser editada mas as ilustrações das capas foram substituídas por fotografias de rigor questionável com o consequente declínio da qualidade gráfica que esta publicação apresentou nos anos 40.

### ***Cavaleiro Andante* (1951-1962)**

Revista de banda desenhada dirigida por Adolfo Simões Müller e lançada em 1951 pela Empresa Nacional de Publicidade para competir editorial e comercialmente com o *Mundo de Aventuras*, publicação da Agência Portuguesa de Revistas, no crescente mercado da imprensa juvenil.

Recorde-se a aposta do Estado Novo na banda desenhada com o intuito de divulgação dos valores do seu ideário pelos mais novos. Na sequência desta atmosfera, o projecto desta revista foi “ideologicamente conservador, moral e ideologicamente «formativo»” (Pessoa, 2005, p.64).

O estilo gráfico de Fernando Bento, de registo realista, foi uma característica da expressão visual desta revista onde colaboraram um vasto grupo de artistas portugueses e estrangeiros como José Garcês, Artur Correia, Fernandes Silva, José Ruy, José Manuel Soares, Baptista Mendes, Hergé, Franco Capriolo, Le Rallic, Edgar Pierre Jacobs entre outros.

### ***Almanaque* (1959-1961)**

Financiada em Lisboa por Figueiredo Magalhães, proprietário da Editora Ulisseia, “esta revista foi dinamizada por José Cardoso Pires e, eventualmente, por Luís de Stau Monteiro. (...) O conselho de redacção era constituído por aqueles dois escritores e por José Cutileiro, Baptista-Bastos, Augusto Abelaira e Alexandre O'Neill, cabendo a orientação gráfica a Sebastião Rodrigues, coadjuvado, mais tarde, por João Abel Manta. As capas pertenceram maioritariamente a Sebastião Rodrigues. Contou com Pilo da Silva como

redactor-paginador, com as fotografias de Armando Rosário, Eduardo Gageiro, Mário Novais, João Martins e João Cutileiro e ainda com os desenhos de João Abel Manta, Câmara Leme e de Pilo da Silva. Eis na íntegra a sua nota de abertura: «Um almanaque, dizem as enciclopédias, é um livrinho de calendário, bem medido e matérias várias de instrução e recreio, tábuas, coisas de todo o gosto, etc, etc, etc. Inventaram-no os chineses, que são seres pacientes e engenhosos, muito dados às belas alegrias, às artes e aos passatempos mais complicados. Almanaque, não se sabe bem porquê, tem um certo sabor a ornato, a antiquidade e a papel amarelecido. Cheira a naftalina e anda salpicado de provérbios muito conselheirais, que se contradizem uns aos outros, e de anedotas de soldados que não conhecem a mão esquerda. Ora, este ALMANAQUE um verdadeiro irreverente dessa gloriosa família de anciãos. Vem ao gosto moderno, segundo a «linha 1959», trata por tu o teatro de Beckett e Ionesco, os Pat Boone ou os Georges Brassens, os íntimos de Françoise Sagan e as verdadeiras causas do caso Pasternak. Só não conhece os segredos dos painéis de Nuno Gonçalves, mas há-de chegar lá um dia. Com tanta bagagem acumulada o ALMANAQUE não podia ser anual. Muito menos perpétuo. Mas mensal. E num mês reunirá tudo que de importante se passou nesses dias do calendário, quer na actualidade, quer no passado, desde que o mundo é mundo e se dispôs a contar as suas aventuras no campo da ciência, das artes, da literatura e das mil e uma maneiras de se divertir».

José Cardoso Pires, na biografia redigida por Liberto Cruz, evoca esta publicação do seguinte modo: “O programa era simples: ridicularizar os provincianismos culturais, cosmopolitizados ou não, sacudir os bonzos contentes e demonstrar que a austeridade é a capa do medo e da ausência de imaginação”... Em depoimento oral, afirmou ainda aquele escritor que a revista surgiu porque a censura não autorizou a publicação de um jornal. Vasco Pulido Valente, por sua vez, assinala: «Assim que abriu, o *Almanaque*, estrategicamente situado na Rua da Misericórdia, passou a ser uma espécie de

clube, onde as pessoas iam de manhã diluir o álcool da véspera e combinar almoços e, no fim da tarde, se encontravam como num café, para pôr em dia os boatos e as conspirações correntes [...]».

Apresentava o eclectismo inerente a um verdadeiro almanaque: efemérides, actualidades (amplamente ilustradas), divulgação científica, política, caça, pesca, literatura (conto, poesia), pintura, cinema, divulgação da realidade de outros países, astrologia, quirologia, caracterologia, passatempos, paciências, palavras cruzadas, testes, anedotas, canasta, etc. (...) O universalismo que reflectia, num país que tinha muito de claustrofóbico, foi amplamente reforçado com as reportagens mensais sobre países e povos exóticos, com maneiras distintas de estar no mundo, caso concreto do Afeganistão, Israel, Sara, Pérsia, Polónia, ou dos esquimós. O dar a conhecer o que se passava além-fronteiras, numa época em que a televisão em Portugal era incipiente, foi também a pedra de toque da rubrica «As Latitudes da Felicidade», que retratava a psicologia das mulheres da Suécia, Inglaterra, Estados Unidos, Alemanha, França e Itália. Cada número era apresentado genericamente, com uma argumentação inteligente e, não raras vezes, fazendo apelo ao absurdo.

A imagem foi amplamente valorizada, quer nas capas da autoria de Sebastião Rodrigues, quer nas reportagens fotográficas, havendo reproduções a preto e branco de Eduardo Gageiro que, de alguma maneira, prenunciam as que Sebastião Salgado actualmente apresenta. Tóssan, por sua vez, deu largas à sua imaginação com o seu traço peculiar. (...) A revista constituiu uma radiografia rigorosa dos acontecimentos que marcaram uma época. Personalidades como Agatha Christie, o trabalhista Aneurin Bevan, Brigitte Bardot, Cantiflas, Caterina Valente, Charlie Chaplin, Churchill, Edith Piaf, Elvis Presley, Fran Sinatra, George Brassen, Gina Lolobrigida, Greta Garbo, Jean-Paul Sartre, Marilyn Monroe, Nobel, Onassis, Orson Welles, Patrice Lumumba, Paul Anka, Simone de Beauvoir, Sofia Loren, Yves Montand, entre muitas outras, foram convocadas para o convívio dos leitores. O mesmo poderá ser



dito acerca dos acontecimentos lapidares que tiveram lugar: «La Dolce Vita» de Fellini e o escândalo que provocou no seio das classes possidentes italianas, a morte trágica de Camus, a hecatombe de Agadir, a sublevação em Argel e o prenúncio da guerra, os tempos febris do *Rock and Roll*, a «nova» (para Portugal) do *Jazz* e dos seus expoentes Charlie Parker e Miles Davis, o desafio da *beat generation*” (Pires, 1999, pp. 39-44).

Sempre com o propósito da comunicação eficaz, o grafismo poético de Sebastião Rodrigues de elegância, humor e simplicidade acompanhou a ousadia dos conteúdos e foi paradigma desta publicação.

## **2. Os Efeitos do Extraordinário Desenvolvimento dos (*Mass*) Media no Panorama da Cultura Visual**

Se no princípio do século XX, era sobre a forma de impresso, sobretudo o jornal, que a informação penetrava na vida privada, a irrupção da rádio e, mais tarde, da televisão no espaço doméstico constituem uma mutação social de grande importância. O audiovisual “mais rápido, capaz de chegar a todos, em todo o lado, destrona os outros meios de informação. A mudança de médium implica alterações mais profundas: o audiovisual não introduz na cintura da vida privada as mesmas informações que o jornal. Na verdade, é a própria função da informação que se transforma” (Prost, A. in Ariès e Duby, p.146). A informação é substituída pela comunicação, esbatendo as fronteiras entre o público e o privado.

Os efeitos do extraordinário desenvolvimento dos (*mass*) media implicaram profundas mudanças culturais, designadamente, no panorama da cultura visual. Importa esboçar as consequências desta realidade na imprensa e discernir os seus efeitos na expressão visual.

A imprensa do início do século XX apresentava a vida pública e raramente entrava em questões privadas. A publicidade reduzia-se a textos e poucas imagens que diziam mais do que sugeriam. Com o aperfeiçoamento das técnicas de impressão, a imagem ganhou destaque na informação escrita que, sob a forma de fotografia conferia uma «garantia aparente de autenticidade» ao texto. Validadas pelo seu valor documental, as imagens prestaram-se a outras intenções, designadamente, do âmbito publicitário.

Com a utilização da fotografia a cores, a publicidade encenou outras realidades, criou sonhos, veiculou novas formas de consumo, legitimou o desejo, contribuiu para novos modos de vida que rejeitaram as antigas normas da vida privada. As revistas femininas conheceram o potencial dos desígnios publicitários e registaram um grande surto. A publicidade sustentou, também, o crescimento do audiovisual, e esta relação foi recíproca. Com o funcionamento da rede mediática, uniformizaram-se gostos, modos de vida, consumos, valores e ideias enquanto que, paradoxalmente, cada pessoa acredita ser cada vez mais ela própria. O público acredita nos media desde que, as notícias e acontecimentos que estes difundem não sejam aborrecidos ou cansativos. “E para não fatigar é preciso personalizar. Entre os media e o público a comunicação substitui a informação (...). A informação apresentava as questões públicas como tais, na sua generalidade e exterioridade. A comunicação visa fazer com que todos participem pessoalmente: ela aborda os problemas gerais através de exemplos particulares, com os quais as pessoas se possam identificar, dramatiza, apela aos sentimentos. Pretende «fazer viver em directo» o acontecimento, como se o espectador fosse um actor” segundo explicação de Antoine Prost (in Ariès e Duby, p.149).

Na comunicação visual são bem visíveis estes novos valores, claramente suportados pelas evoluções técnicas, como foi referido no capítulo 3. As publicações periódicas e o grafismo «impresso» procuraram responder às novas exigências do público, explorando novas vontades, e a banalização desta relação explica a gradual emergência de uma cultura de pujança visual.

### ***Expresso*** (1973-....)

Em tempo de agonia do Estado Novo surgiu um novo jornal cujos compradores, segundo Francisco Pinto Balsemão, “aperceberam-se de que, afinal, era possível fazer um jornalismo diferente: separar notícia de opinião, abordar temas políticos (incluindo o Ultramar), cobrir o internacional com prosas originais e não apenas através de agências, tratar autonomamente de assuntos de economia e de negócios, dar relevo ao que era importante e minimizar ou não referir o que era propaganda, pensar na Europa como um projecto a longo prazo, fazer um jornal civilizado, como se a democracia fosse uma consequência inevitável” (Balsemão, 1998, p.6).

Este revolucionário projecto editorial em formato *broadsheet*, por influência do *Observer* e do *Sunday Times*, foi acompanhado por um grafismo inovador, liderado por Victor Silva, com aplicação de fotografia de grande dimensão, infografia (nos seus primórdios) para divulgação de sondagens, utilização do tipo de letra «Times» para o texto e títulos que teve de ser importado porque à época era inexistente no país. O anúncio «Expresso, o jornal dos que sabem ler» servia para cobrir os buracos deixados pela Censura.

O processo da revolução teve repercussões alucinantes na vida do *Expresso* que sobreviveu a este intenso período porque, segundo Balsemão (1998, p.7) “tinha sido coerente, tinha posto o projecto jornalístico acima das paixões políticas”. No período pós PREC, o *Tempo* e o *Jornal*, novos semanários entretanto aparecidos, ganharam mercado e suplantaram as

vendas do *Expresso*. Ao longo dos anos, como refere ainda Balsemão (1988) outros concorrentes como a *Opção*, a *Sábado*, o *Liberal*, o *Semanário*, o *Independente* como também imprensa diária de que o *Público* é paradigma, foram nascendo e desaparecendo mas o *Expresso* manteve-se sempre presente.

Também no grafismo o *Expresso* criou escola. Sem os cortes da censura, e ainda sem a ameaça concorrencial da Rádio e Televisão, a informação ganhou outra energia e vitalidade. “Com as novas técnicas gráficas, as imagens ganharam fulgor e espaço nas primeiras páginas. A chegada da cor ajudou as fotografias a imporem-se e facilitou a entrada das mensagens publicitárias. A «montra» dos jornais deixou de ser só informativa e passou a receber anúncios, revelando o que já se verificava nas páginas interiores: que a publicidade estava a ganhar espaço e, em muitas publicações, passava a ser a principal fonte de receita” (Balsemão, 1998, p.7). Refira-se que com as crescentes possibilidades técnicas, muitos títulos sobreavaliaram o grafismo à custa do conteúdo informativo. Sob direcção gráfica de Luís Ribeiro, o jornal foi consolidando a sua identidade.

À medida que o século XX se aproximava do fim, o design gráfico dos jornais foi sendo confrontado com novos desafios como a crescente tendência para redução de dimensões, a articulação de conteúdos jornalísticos com publicidade, a consideração da forma das letras na visibilidade e legibilidade de um jornal ou o novo suporte internet.

A velocidade e fragmentação da informação num mundo visualmente competitivo foram exigindo um novo grafismo e o *Expresso* foi inovando em resposta aos novos desafios. Em 2006, com redesign de Javier Errea<sup>20</sup> para quem “um projecto gráfico deve servir fundamentalmente para organizar e facilitar a legibilidade (...) num mundo audiovisual em que leitor deixou de ser unidireccional e passou a manejar e a exigir pluralidade de possibilidades e de formatos” (Errea., 2007, p.34), o formato *broadsheet* foi transformado em

*berliner* e a organização dos textos, fotografia e ilustração obedeceram a desígnios de ordem, naturalidade, intenção e expressividade, que se expressou numa imagem gráfica elegante e limpa. Este projecto gráfico foi galardoado com várias distinções na 4ª edição do concurso ibérico «O melhor do Design Jornalístico Espanha e Portugal ÑH» organizado pela Society for News Design espanhola (SND-E). O jornal foi ainda alvo de um Reconhecimento Especial do Júri pelo “tratamento e uso contínuo da ilustração” (s.a., 2007, p.34), como o desenvolvido por André Carrilho, Cristina Sampaio ou, entre outros profissionais, Luís Grañena.

### ***Gaiola Aberta* (1974-...)**

Editado por José Vilhena, humorista que faz uma revivescência do traço satírico de Bordalo Pinheiro, esta publicação teve uma 1ª série entre Maio de 1974 e Agosto de 1983 e recomeça uma nova série em Maio de 2003 publicando-se ainda actualmente. Ao longo dos anos da ditadura, José Vilhena foi constantemente alvo da censura que, por várias vezes, ordenou a apreensão dos seus livros. *História Universal da Pulhice Humana*, *Diz-me com Quem Dormes*, *Julieta das Minhocas*, *Cinto de Castidade* ou alguns periódicos pós-revolução de Abril como a mencionada *Gaiola Aberta*, *Fala Barato*, *Moralista*, de traço erótico e brejeiro foram, e continuam a ser, segundo Osvaldo de Sousa (2002, p.10) “um incómodo para determinados grupos de intelectuais e de humoristas mas, e segundo o mesmo autor, é costume dizer-se que nunca ninguém comprou ou leu os livros|revistas de Vilhena, mas que sempre se esgotaram”.

### ***Jornal Novo* (1975-1979)**

No contexto do PREC, apareceu o *Jornal Novo* “politicamente crítico em relação à situação vigente no momento em que o PCP e o MFA se perfilhavam

com ameaças à implantação da democracia” (Duran, 1995, p.76). Segundo o mesmo autor, a definição do design deste jornal “considerando o seu grafismo e uma adequação ao nível do fabrico que, tendo já em consideração algumas inovações tecnológicas ao nível da fotocomposição e da leitura óptica de originais dactilografados, permitisse uma grande rapidez de fabrico e uma capacidade de, mesmo há última hora, serem introduzidas no *layout* alterações profundas de acordo com os mais recentes acontecimentos políticos” foi da responsabilidade de Luiz Duran, José Rego e Licínio de Melo, contando com a colaboração de Sebastião Rodrigues que, ainda segundo (Duran, 1995), supervisionou a concepção gráfica desta nova publicação, desde o *lettering* do cabeçalho do jornal, toda a grelha-base de paginação, aos tipos de letra, ou aos títulos.

### **Se7e** (anos 80)

“Revista que publicou Banda desenhada de Vasco Colombo, designer gráfico que tem multiplicado a sua actividade pela publicidade, ilustração, BD e *cartoon*. Neste último caso usou os pseudónimos de Caetano para uma série de tiras («Cicatrizante» e «O Indigente»), deixando trabalhos em *O Primeiro de Janeiro*, *A Capital*, *O Jornal*, *O Independente*” (Sousa, 2002, p.119) ou, entre outros, o referido Se7e.

### **Independente** (1988-2006)

Jornal semanário português dirigido, inicialmente por Miguel Esteves Cardoso, com colaboração de Paulo Portas e Manuel Falcão, teve um grande relevo nos anos 90 pela atitude de denúncia de factos que consideraram de corrupção e uso indevido de poder. Entusiasmou a geração jovem desta época (destacando-se neste grupo os jovens licenciados, influenciados pela atmosfera *yuppie*) através de uma mistura de irreverência com

conservadorismo. “Foi um dos principais responsáveis pelo declínio do cavaquismo, facto que mais tarde iria tornar extremamente difíceis as relações entre o CDS|PP liderado por Paulo Portas e o PSD. Após a saída de Portas, o jornal teve como directores, sucessivamente, Paulo Portas, Constança Cunha e Sá, Isaías Gomes Teixeira, de novo Miguel Esteves Cardoso e por fim, Inês Serra Lopes. No início do século XXI entrou em declínio e a consequente queda de vendas (apenas 9 mil nos últimos meses e apenas 1% de audiência), além das baixas vendas, o jornal teve de ainda pagar várias indemnizações a pessoas que consideravam injustamente acusadas” (C.W., s.d. - a).

A época testemunhava um período de estabilidade política e a retoma económica impulsionada pela adesão de Portugal à CEE. A expressão visual reflectia a atmosfera de uma era de explosão da cultura de massas e apresentava formas em reinvenção permanente.

A estética pós-modernista aliada a uma atitude de irreverência foram paradigmas deste período a que o grafismo do *Independente*, acompanhando o tom dos textos, não ficou alheado.

O projecto gráfico inicial foi da responsabilidade de Jorge Colombo mas, ao longo do seu tempo de vida este jornal contou com a colaboração de vários profissionais do ofício gráfico e foi escola para muitos designers, jornalistas e outros intervenientes da concepção e produção de jornais.

### ***Máxima*** (1988-...)

No final dos anos oitenta do século XX, não havia, no nosso país, revistas femininas portuguesas de qualidade gráfica e rigor editorial. As bancas e os quiosques de jornais exibiam títulos de revistas estrangeiras, com presença destacada de edições francesas, tais como, por exemplo, *Biba*, *Madame Figaro*, *Cosmolitan*, *Elle*, ou *Marie Claire*. Convém salientar que o mercado de revistas estrangeiras em Portugal servia uma elite económica e culturalmente

diferenciada, com acesso a línguas estrangeiras. O baixo nível de vida dos portugueses, aliado a um verdadeiro deserto de marcas e produtos estrangeiros, em todos os domínios, não oferecia condições para o lançamento de revistas congéneres das acima referidas, que forçosamente vivem da publicidade dos produtos e serviços que anunciam. Daí que, no final da década de oitenta, apenas existissem para o público feminino algumas revistas especializadas em culinária, bordados, corte e costura, etc. A excepção era a revista *Maria*, em formato de bolso (A5), que servia uma faixa socio-económica mais baixa. Muitas empresas estrangeiras instalaram-se no nosso país e muitas marcas de produtos, até aí sujeitos a taxas de importação, com custos demasiado elevados para o consumidor, passaram a estar ao alcance de uma classe média em ascensão, com maior poder de compra. Daí resultou um mercado emergente – maioritariamente de cosmética, perfumes e cuidados do rosto e do corpo –, que necessitava de veículos de publicidade de qualidade e tão específicos quanto possível, dirigidos à mulher. Estavam, pois, criadas condições para o lançamento de uma revista que preenchesse uma lacuna evidente no panorama editorial português. De raiz eminentemente portuguesa, a *Máxima*, lançada em Outubro de 1988, constituiu um projecto pioneiro, tanto pelo seu conteúdo editorial, como pelo design gráfico moderno e apelativo. A *Máxima* nasceu de um grupo editorial com capital 100% português, o que, ao invés do que sucedeu com as suas concorrentes directas, *Elle* e *Marie Claire*, lançadas em Portugal no mesmo período, lhe conferiu uma grande independência na concepção editorial e no modelo gráfico. Daí que toda a campanha de lançamento tenha sido sustentada pelos *slogans* «Máxima — a revista da mulher portuguesa» e «Máxima — a revista para a mulher que fala português».

Pelo seu grafismo foi responsável o designer gráfico Fernando Coelho, sócio da empresa Caixa Alta. Mais tarde, sucedeu-lhe Sofia Lucas, que se mantém como directora de arte. No plano editorial, a *Máxima* propõe a valorização da



mulher, dando a conhecer os seus direitos, a luta pela igualdade de oportunidades no mercado de trabalho, na família e na sociedade em geral. Em simultâneo, detém uma forte e diversificada componente de moda, propondo às suas leitoras tudo aquilo de que podem usufruir no que respeita a cultura, entretenimento, beleza e bem-estar. Ao longo dos seus dezoito anos de existência, a *Máxima* procedeu por diversas vezes à renovação do seu grafismo, com vista a pôr em prática uma actualização permanente do conteúdo, sem nunca perder a matriz da sua criação. Durante cerca de quinze anos, a direcção da revista foi da responsabilidade da jornalista Madalena Fragoso, que também foi sócia-fundadora e administradora da publicação (Fragoso, 2007).

### ***Público*** (1989-...)

Jornal de referência no panorama jornalístico nacional na «era da informação», surge em 1989, pela iniciativa de um grupo de jornalistas e da empresa Sonae, num contexto de revolução informática, e viria a ser um motor de mudanças, também tecnológicas, no panorama jornalístico.

O projecto gráfico inicial foi de Henrique Cayatte, acontecimento inovador porque “pela primeira vez um designer integrava o grupo fundador no jornal sendo-lhe cumulativamente atribuída a direcção artística do projecto editorial” (Aires, 2006, p.514). Esta publicação compreendeu os novos modelos de produção que corresponderam ao domínio integrado da fotocomposição e da digitalização. Segundo Henrique Cayatte (2004) com os processos informáticos e a digitalização houve uma mudança completa na produção das publicações periódicas porque a matriz que está na base da sua produção é previamente construída e modeliza a edição. No primeiro número destacava-se o plano editorial da publicação: “diário de grande informação, orientado por critérios de rigor e criatividade editorial, sem qualquer dependência de ordem ideológica,

política e económica” e “um projecto de informação em sintonia com o processo de mudanças tecnológicas e de civilização no espaço público contemporâneo, inscrevendo-se numa tradição europeia de jornalismo exigente e de qualidade, recusando o sensacionalismo e a exploração mercantil da matéria informativa”. Em 1991 integrou-se na *World Media Network*<sup>21</sup> de modo a “responder positivamente às estratégias multimédia que se afirmam na Europa” (C.W., s.d. - b). Pretendendo estar adaptado a uma época de grandes mutações e ponto de viragem para um novo paradigma editorial - que se adapta aos novos hábitos e tempos de leitura - inaugura em 1995 o *Público Online* que, para além da informação diária, inclui os suplementos semanais e as edições dos últimos sete dias.

Conta com três edições diárias distintas com cadernos noticiosos regionais, destacáveis – *Local Lisboa*, *Local Porto* e *Local Centro*. A acompanhar o jornal tem editado produtos colecionáveis, livros, enciclopédias, CDs, CD-ROMs e, recentemente, DVDs. Saliente-se a realidade dos jornais se terem convertido em verdadeiras empresas, muitas delas suportadas em negócios colaterais (Silva, 2005). Paralelamente tem editado, ao longo do seu período de existência, vários suplementos temáticos de que se destacam ***Mil Folhas***, ***Y***, ***Pública*** (suplementos com direcção de arte de Jorge Silva) ***Inimigo Público***, ***Fugas***, e ***Xis***. No ***Público*** e os seus suplementos, editados com as potencialidades da nova era digital, têm participado vários profissionais da área da banda desenhada, do grafismo e da ilustração como Cristina Sampaio ou André Carrilho, cujo trabalho tem contribuído para angariação de prémios atribuídos pela SND - *Society for News Design* (C.W., s.d. - b).

***Revista K (1990-1993)***

Fundada e dirigida por Miguel Esteves Cardoso, contou com a colaboração de Vasco Pulido Valente e Maria Filomena Mónica, Rui Zink, Pedro Rolo Duarte, Hermínio Monteiro (falecido editor da *Assírio & Alvim*), Nuno Rogeiro, Constança Cunha e Sá, Eduardo Cintra Torres, Agustina Bessa-Luís, Rui Vieira Nery e Leonardo Vaz de Carvalho.

Embora reduzida a 3 anos de publicação, a revista marcou de forma indelével o panorama nacional e influenciou muita da imprensa que lhe sucedeu como refere Rui Angelo Araújo no nº1 da revista *Periférica*, e que a caracteriza como “Irreverente, bem disposta, inteligente, culta, louca, ousada, inovadora, iconoclasta (...)” (Araújo, 2006).

O projecto gráfico foi da responsabilidade de João Botelho e Luís Miguel Castro e deu continuidade à experiência adquirida por estes profissionais no trabalho desenvolvido com cartazes ou catálogos da Cinemateca, nos anos 80, designadamente no trabalho da manipulação da imagem fotográfica e no prazer da descoberta da tipografia, como as fontes Bodoni e Futura até então pouco utilizadas. A cultura essencialmente cinematográfica e a gama de tons e cores muito densas e fortes como refere Jorge Silva (2005, linhas 573 -574) são característicos do trabalho destes designers e da *revista K* em particular.

***Tabacaria (1996-2004)***

Revista editada, entre 1996 e 2004 pela Casa Fernando Pessoa, em co-edição com a Contexto Editora.

Reflexo das actividades da Casa Fernando Pessoa, espaço cultural polivalente pertencente à CML inaugurado em 1993 em homenagem ao poeta que ali viveu entre 1920 e 1935, “a *Tabacaria* divulga também poesia portuguesa e estrangeira (de preferência inéditos) assim como ensaios. A vertente das artes plásticas é traduzida por trabalhos tão diversos como a

escultura, a fotografia, o desenho e a pintura de autores consagrados ou de novos talentos” (Casa Fernando Pessoa, 2006).

O projecto inicial dirigido por Nuno Júdice, com responsabilidades editoriais de Maria Carlos Loureiro, Fernando Pinto Amaral, Manuel António Pina, Alexandra Pomar e Joana Morais Varela, teve no design gráfico a autoria de José Brandão. Nas capas do 10 números da primeira série, editados entre Fevereiro de 1996 e a Primavera de 2001, participaram diversos artistas plásticos designadamente, e por ordem cronológica, Manuel Amado, Jorge Martins, Paula Rego, Costa Pinheiro, René Bertholo, Júlio Pomar, José Escada, José Guimarães, Maria Beatriz, Simone Boiseq e o fotógrafo Sérgio Mah que reforçaram a identidade e a afirmação visual do projecto de conciliação da poesia com as artes plásticas.

O partido tomado de utilizar nas capas, dentro de um enquadramento fixado, os trabalhos de vários artistas, permitiu uma riqueza e diversidade de abordagens claramente intencional. Pretendia-se um grafismo que fosse claro e legível, que revelasse uma certa modernidade. Nesta revista experimentaram-se a introdução de papéis italianos Fredigoni. Os últimos números passaram a ser impressos em *couché* por razões de custos e legibilidade.

Os dois últimos desta 1ª série foram dirigidos por Maria Calado e coordenados por Rita Rodrigues e Anick Bilreiro. Após dois anos de interregno, surgiu o 11º número da revista *Tabacaria* na primavera de 2003, dirigida por Clara Ferreira Alves, direcção de Arte de João Francisco Vilhena, associado a um outro conceito de grafismo da responsabilidade de NeroliDesign, José Teófilo Duarte e Luís Filipe Cunha Associados com Eva Monteiro (paginação). As primeiras duas capas desta 2ª série foram da autoria de João Francisco Vilhena. Nos dois últimos números houve alterações na equipa editorial nomeadamente no design gráfico que ficou sob concepção de José Teófilo Duarte | Eva Monteiro | Adc<sup>2</sup> [DDLX] e capa com fotografia de Pepe Diniz.

***Egoísta*** (2000-...)

Concebida como «objecto de culto» e pensada para ser colecionável, esta revista aborda em cada número (trimestral) um tema específico realizado, num sistema rotativo, por diferentes designers, existindo pontos comuns em cada edição como o jogo dos cortantes, 'que escondem e revelam à medida que se vai folheando' a tipografia, o papel baço. A imagem tem um espaço privilegiado e o design, apesar de ter algo de vanguardista, é serenamente clássico, com uma fonte tipográfica que, segundo a autora do projecto (Patrícia Reis), "foi deliberadamente escolhida para ser similar à tipografia das máquinas de escrever. Criamos um produto intimista", remata em entrevista (Santos, 2005)

A *Egoísta* 'alberga uma atitude mais provocatória que se revela através dos temas que são escolhidos para cada revista e da tendência para estar em contraciclo' e é um espaço onde escritores, artistas plásticos e fotógrafos mostram os seus trabalhos.

O projecto nasceu de uma proposta apresentada por Patrícia Reis, o designer Henrique Cayatte e o jornalista João Bugalho ao Grupo Estoril-Sol, que andava à procura de um veículo de prestígio, uma forma de comunicação diferente. 'No primeiro ano (2000), a *Egoísta* foi distribuída apenas por *direct mailing* (gratuitamente para pessoas escolhidas pelo Grupo Estoril-Sol), com uma tiragem de seis mil exemplares. Hoje os números aumentaram e já são feitos dez mil exemplares de cada número'.

Entre os seus colaboradores conta com António Mega Ferreira, João Lopes, Inês Pedrosa, Maria Flor Pedroso, Gonçalo M. Tavares, Hugo Gonçalves, Pedro Cláudio, Alfredo Cunha, Antonio Tabucchi e Paul Auster.

"Os quatro números do ano são pensados com bastante antecedência e são discutidos entre a editora e o director Mário Assis Ferreira. A partir daqui começo a construí-los como se fosse *Lego*", conta Patrícia Reis (Santos, 2005) e desvenda "geralmente parto de uma imagem". Para a ajudarem a cumprir a

tarefa com sucesso a editora conta com a equipa do seu Atelier 004, onde Francisco Ponciano (chefe de atelier), Cláudio Garrudo (produtor), Rodrigo Saias, Hugo Neves, Filipa Gragório e Rita Salgueiro (designers) e Margarida Baptista (assistente) se encarregam da paginação e da recolha de todos os conteúdos editoriais, para lhes dar o formato final a revista *Egoísta*” (Santos, 2005).

Esta publicação é um caso paradigmático da banalização da pujança visual e criatividade do material impresso que foram permitidas pela evolução da técnicas, agora já as do mundo digital, enquadradas também claramente pelas evoluções económicas. Esta pujança visual tornou-se exigível pelo público e explorada profissionalmente pelos designers.

Interessante também verificar na publicidade que apresenta a realidade do uso da imagem pela operação comercial de forma indirecta, bem longe do antigo reclame corrente nas primeiras décadas do século XX. Visualmente, a imagem destinada a incentivar o consumo de um bem ou a utilização de um serviço passou a centrar-se menos sobre os próprios objectos e mais sobre os enquadramentos sociais em que, supostamente, tais bens encontram o seu mercado. É o caso do anúncio ao perfume *Quazar* da marca *O Boticário* cujo objecto tem uma presença discreta numa imagem toda ela dirigida à criação de uma sugestão de sensualidade. Esta utilização da imagem, como se desenvolve no capítulo 2, caracteriza hoje a função publicitária que domina o material impresso nas publicações periódicas.

## Nota Conclusiva

Ao longo do século XX, e decorrente da evolução das técnicas gráficas, das estratégias de mercado para angariar públicos específicos e da expansão das empresas distribuidoras, foi-se desenvolvendo uma relevante actividade editorial de publicações periódicas. Pela relação directa com a sociedade, os jornais e os seus suplementos, e as revistas constituem um testemunho inigualável da nossa memória colectiva e são uma fonte histórica de extrema importância, designadamente para a história da evolução da expressão visual gráfica em Portugal neste período de 100 anos.

Na transição da centúria, o desenvolvimento das técnicas de impressão tipográfica, permitindo a diversidade da cor e a utilização das imagens em complemento do texto, possibilitou a expansão das artes ilustrativas, como se desenvolve no capítulo das técnicas. Um passo importante foi o da «reportagem litográfica» que permitiu introduzir previamente preparado à parte, na própria pedra desenhada pelo litógrafo. Rafael Bordalo Pinheiro socorreu-se desta técnica nas suas publicações satíricas, designadamente no semanário humorístico *A Paródia*, tributário do avanço alcançado nas técnicas gráficas e referência na formação da opinião pública da época pelo comentário da actualidade política e social.

A cultura visual deste período reflectiu o progresso tecnológico vivido na viragem do século e ficou marcada pelo aparecimento da publicidade que foi invadido progressivamente o quotidiano. Este novo estilo de comunicação divulgou uma estética marcada pelo desenho realista ingénuo que *O Século*, *O Diário de Notícias*, *O Mundo* e muitos outros títulos do meio privilegiado das publicações periódicas difundiam. Revistas como a *Ilustração Portuguesa* divulgavam a gramática visual do movimento *art-nouveau* e reflectiam o aparecimento da influência francesa.

Mas o panorama visual deste tempo foi rapidamente transformado por duas evoluções técnicas simultâneas: a objectiva fotográfica e a reprodução fotomecânica, como se compreende de uma forma mais detalhada no capítulo três.

A lente fotográfica possibilitou a reprodução directa a partir não só dos originais dos artistas gráficos, pintores e desenhadores, mas também a de fotografias directas do natural. Estes acontecimentos dos primeiros anos do século foram determinantes para a emergência de publicações «ilustradas» e para o aparecimento dos foto-jornalistas cuja acção foi muito significativa em termos da informação visual.

Em 27 de Julho de 1907, foi publicada pela primeira vez, uma fotografia no *Diário de Notícias*<sup>22</sup>. A partir dessa data, a generalidade da imprensa, sobretudo o *Diário de Notícias* e *O Século*, utilizou nas suas páginas, o desenho e a fotografia “uma dicotomia que precedeu, em certo sentido, o grafismo moderno de algumas publicações ilustradas” (Ferreira, 2005).

A figura do fotojornalista foi emergindo rapidamente e o trabalho pioneiro de Joshua Benoliel no registo da história do quotidiano converteu-se num arquivo gráfico de extrema importância sobre a vida da sociedade portuguesa da época. Foi especialmente nas revistas que o trabalho de reportagem fotográfica adquiriu visibilidade porque nos jornais, a fotografia estava limitada ao retrato e nas reportagens mantinha-se o desenho e este processo gráfico só lentamente se alterou.

Esta realidade vem ao encontro da capacidade das revistas explorarem as possibilidades das novas técnicas antes dos jornais porque a exigência de manipulações mais complicadas não se compadece com a hora de saída do jornal.



O magazine *Ilustração Portuguesa*<sup>23</sup> foi paradigma de desígnios editoriais ensaiados com as possibilidades das novas técnicas gráficas. Com a intenção de ser a “revista semanal dos acontecimentos da vida portuguesa” como refere Ana Maria Rodrigues (2002, p.211), esta publicação documentava as ocorrências da vida social, política, artística, literária, mundana, desportiva e doméstica com a utilização profusa da fotografia e do desenho.

A lente fotográfica proporcionou ao artista gráfico novas possibilidades de expressão, limitadas ainda pela ausência da cor fotográfica. Mais tarde, a cor fotográfica, impressa, veio a ser possível pela introdução da «tramagem» e pelas emulsões sensíveis na litografia e na fotogravura, como se desenvolve o capítulo 3. No entanto, a presença da imagem fotográfica e da reprodução fotomecânica só se fez sentir com intensidade com a «máquina cilíndrica», que permitiu grandes e rápidas tiragens, ainda que «folha a folha», com qualidade apreciável. Mais tarde, com a «rotativa», imprimindo a partir de bobines, o material impresso invadiu o Mundo.

Esta época atravessava um período de grande tensão política. A monarquia agudizava e os jornais, eficazes armas políticas, convertiam-se num irrefreável instrumento de derrube do regime. Entre monárquicos, republicanos, regeneradores, progressistas, católicos, nacionalistas e outras tendências partidárias e ideológicas, o combate era nas páginas do jornal. O *Diário de Notícias*, *O Século*, o *Diário Popular*, o *Mundo*, a *Luta*, *O Diário Ilustrado*, *O Primeiro de Janeiro*, *O Comércio do Porto* e muito outros títulos que se descrevem no levantamento documental, ilustram a pluralidade da imprensa da época, apesar da existência de algumas imposições legais. O desenho de carácter satírico com fins políticos foi profusamente desenvolvido. A utilização e a «instrumentalização» da comunicação visual pela política tiveram, neste período, um intenso significado.

Nos primeiros anos da República, a imprensa continuou a ser um espaço privilegiado de sátira política. Em consequência da vaga de promessas de liberdade de expressão proclamadas pelo novo regime, surgiu uma enorme diversidade de títulos, a maioria efémeros. Os jornais humorísticos propagaram-se e foram o espaço de trabalho privilegiado e possível da primeira geração de modernistas portugueses. Recorde-se que em 1912 surgiram na 1ª Exposição dos Humoristas Portugueses as primeiras manifestações do modernismo abalando Lisboa acomodada aos convencionalismos estéticos<sup>24</sup>.

O humor foi, ao longo da década, uma forma constante de reacção à crise que assolava o país e uma característica da expressão visual gráfica da imprensa da época que variava entre caricaturas tradicionais e o traço vanguardista de Almada Negreiros, Stuart de Carvalhais, Cristiano Cruz, Emmérico Nunes, Jorge Barradas entre outros desenhadores modernistas.

*O Zé, O Riso d'a Vitoria, A Garra, O Pardal, O Tiraolhos, A Bomba, O Thalassa, Os Ridículos*, foram alguns dos muitos títulos que apareceram em Lisboa e no Porto. *O Século Cómico*<sup>25</sup> conquistou a simpatia do público pela qualidade dos comentários humorísticos dos usos e costumes. Nesta publicação, Stuart de Carvalhais criou a banda desenhada *Quim e Manecas*, pioneira do género em Portugal.

Os anos 20 aproximavam-se e, apesar da vulgarização da fotografia, foi o desenho que melhor se ajustou ao «espírito do tempo». A celebração da vida e do prazer foi acompanhada por novos comportamentos de uma elite, enriquecida pela guerra, que pretendia ser moderna<sup>26</sup>. As revistas divulgavam o ambiente de diversão dos clubes nocturnos, a música jazz, o *glamour* da vida elegante, o adelgaçamento da figura feminina, «a descoberta do corpo nas praias» e outras tendências de comportamento. «A vanguarda social convergia para as noites do Bristol, promovidas por uma inédita campanha publicitária

que ocupava as capas dos principais semanários, sobretudo da *ABC*, com ilustrações encomendadas a Jorge Barradas e outros. O proprietário não poupava meios para cativar a culta e selecta clientela, contratando os modernistas Almada Negreiros e Eduardo Viana para pintar no interior do clube lascivos murais onde se celebrava o corpo feminino” (Vieira, 1999b, p.52).

As revistas periódicas divulgavam a atmosfera da época num grafismo *art-déco* realizado por Jorge Barradas, Stuart de Carvalhais, Bernardo Marques, Emmérico Nunes, Amarelhe, António Soares, Carlos Botelho, Eduardo Viana e outros talentosos artistas que nas capas das principais publicações privilegiavam o desenho da figura da mulher. A *ABC*, *Eva*, *Ilustração Portuguesa*, *Ilustração*, *Modas&Bordados*, *Voga*, e outras publicações como a estrangeira *Marie-Claire*, “introduziram novos deveres para as mulheres: o cuidado com a pele e com o corpo, o penteado, a maquilhagem e o vestuário, tudo misturado com práticas de higiene e novos hábitos” (Duby, 1991, p.365).

O panorama visual da época foi configurado pela invasão de publicações ilustradas que veiculavam visões, hábitos e gosto de uma sociedade dada ao prazer e ao espectáculo. Também o tão apetecido cinema concorria para este mundo da imagem e era, por sua vez, alimentado por publicações que promoviam o programa cinéfilo e adiantavam curiosidades da vida dos actores e actrizes, ídolos frequentemente representados nas capas. As revistas *Cinéfilo*, *Cine*, *Cine-Lisboa*, *Invicta-cine*, *Cine-Jornal*, *Imagem* e muitas outras publicações ilustradas da especialidade, incentivaram o gosto pela sétima arte e impulsionaram a indústria cinematográfica<sup>27</sup>.

Mas estes foram também, anos de uma extraordinária explosão de ideologias: anarquistas, comunistas, católicos, nacionalistas, fascistas, e outras orientações ideológicas que tinham expressão na Europa, encontravam nas publicações veículos privilegiados de afirmação. Surgiram dezenas de revistas como se refere no levantamento documental mas a revista *Seara Nova* foi a

que teve maior consequência. Após o golpe militar de 28 de Maio de 1926, e como acontece em qualquer ditadura, foram reprimidas as ideias e silenciada a liberdade de expressão. A opressão e a censura na imprensa podiam chegar à suspensão e extinção do respectivo título.

Para iludir o desditoso lápis azul, utilizavam-se evasivas e subtilezas como as utilizadas por Carlos Botelho, Almada, Stuart ou Francisco Valença no jornal humorístico *Sempre Fixe*. Segundo Osvaldo de Sousa (1999b, p.7), também “o humor teve que aprender a calar, a disfarçar a sua irreverência, o que não foi fácil nem pacífico, porque sempre que possível saía um grito do fundo do estômago: «mortos de pé, que os vivos estão de cócoras» (Stuart in *Sempre Fixe*)”. Com Francisco Valença a denúncia da opressão censória foi constante tornando-se a imagem deste periódico no período de ditadura.

Mas as publicações eram diversas e muitas foram instrumentos de afirmação ideológica do regime. Depois de intensa campanha afecta ao regime, O Diário da Manhã, órgão da União Nacional, organizou o seu número de aniversário da primeira década do Estado Novo sob um projecto gráfico audacioso, veiculando uma imagem simultaneamente moderna e ordenada. Na capa, “sobre um fundo cinzento, prateado, destaca-se um X evocativo do décimo aniversário da Revolução Nacional (...). Lá dentro, na página inteira, uma fotografia do presidente de república e, noutra página, uma do presidente do conselho, (...) páginas preenchidas com fotografias de todos os que conceberam a exposição comemorativa do Ano X (...)” (Trindade, 2006, p.84).

Curiosamente, o décimo aniversário do jornal *Sempre Fixe*, comemorados no mesmo mês de Maio de 1936, apresentou na capa o desenho de um calvário denunciando como o seu director e este caricaturista foram constantemente espezinhados pela censura que aparecia retratada na figura da tesoura interceptada com o ardina. O *Sempre Fixe* e os *Ridículos* foram os títulos que dominaram o mundo do humor gráfico destes anos. Importante

referir o trabalho de Carlos Botelho que, em 1928, iniciou a crónica humorística *Ecos da Semana* no *Sempre Fixe*, crónica que se manteve até 1950.

No combate à censura destaque-se também, o *Domingo Ilustrado*<sup>28</sup>, e a particularidade de ter apresentado uma capa preenchida com o texto “este número foi visado pela comissão de censura”, em alternativa ao espaço em branco decorrente da censura (e obrigatório de preenchimento para ocultar a opressão).

Como refere Osvaldo de Sousa (1999b, p.67) “os censores do Estado Novo foram empurrando os caricaturistas para a caricatura de personagens essencialmente culturais e sociais, ou para a anedota trivial” que invocava, frequentemente, magalas e sopeiras, provincianos na capital, fadistas e rufias, bêbedos e *coquettes* entre outras figuras estereotipadas.

Em 1933, no intuito da promoção da «política de espírito» do Estado Novo, foi criado o SPN e nomeado como seu responsável, António Ferro. Esta escolha de Salazar foi determinante para a mediatização da propaganda política e ideológica do regime, dentro e fora das fronteiras, através de uma nova estética. O trabalho encomendado por Ferro aos melhores ilustradores e artistas gráficos portugueses e estrangeiros residentes em Portugal, estimulou o aparecimento de um gosto modernista, caracterizado por novas cores e formas.

Nas várias formas de propaganda do regime, a abertura à expressão gráfica significou uma imagem de inesperada qualidade. Para a direcção gráfica das edições do SPN|SNI, António Ferro convocou artistas de reconhecido talento cujas orientações e trabalho proporcionaram a impressão de publicações com excelente imagem visual. Foram os casos da revista *Atlântico* dirigida artisticamente por Manuel Lapa, da *Panorama* conduzida, em tempos diferentes por Bernardo Marques e Júlio Gil, da *Litoral*, orientada graficamente

por Carlos Queirós, Mário Silva e Bernardo Marques como se desenvolve nas recensões realizadas sobre este periódicos.

O cuidadoso tratamento no domínio da ilustração – fotográfica ou desenhada – e a excelente apresentação gráfica aliadas às colaborações escritas de considerados especialistas, conferiram uma áurea especial a estas publicações lançadas por Ferro. O «espírito do tempo» era iluminado pelo movimento moderno e, embora em outros campos as resistências à sua assimilação fossem muito fortes, na expressão gráfica o modernismo ficou oficializado e propagou-se a publicações fora do âmbito de SPN|SPI.

Nos anos 40 a sociedade portuguesa era multicultural. Os refugiados da guerra invadiram o país à procura de um porto seguro e do bem-estar que escasseava na Europa. Os costumes desta população, mais livres do ponto de vista das mentalidades e comportamentos, contaminaram a vida mundana, essencialmente a de Lisboa que se apresentou (até ao fim da guerra) uma cidade cosmopolita com uma sugestiva oferta de entretenimento e programa cultural. As publicações tentavam acompanhar os novos interesses mais modernos e sofisticados desta população urbana.

Entre os diferentes títulos dos escaparates, a revista *Ver&Crer* ganhou grande popularidade pela qualidade das colaborações nas áreas da literatura, arte, medicina, arquitectura, direito, história e pelo impacto visual de algumas capas e páginas que incluíam trabalhos de Roberto Araújo, José Rocha, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Carlos Ribeiro, Dórdio Gomes, Fernando Azevedo, Fernando Bento e muitos outros artistas como se desenvolve na recensão apresentada sobre esta revista.

Este tempos heróicos do Estado Novo foram também a época de excelência do cinema de comédia português e de outras propostas como o bailado Verde Gaio e o Jazz moderno. A juventude encontrou em publicações de banda desenhada um passatempo especial: surgidas em anos seguintes e

por motivos concorrenciais, *O Mosquito*, *O Diabrete*, *O Mundo de Aventuras*, *Cavaleiro Andante* entre outras publicações do género com qualidade gráfica, foram, ao longo dos anos, formando o imaginário deste grupo etário.

Com a derrota de Mussolini e Hitler no fim da 2ª grande guerra, a oposição portuguesa teve esperanças de uma viragem política no País que não teve consequências. O fascínio do comunismo intensificou-se e fez emergir, como pilar de resistência à ditadura, o Partido Comunista Português liderado por novos dirigentes em que se distinguiu Álvaro Cunhal e mobilizando inúmero intelectuais que participavam, entre outros eventos promovidos pelo partido, nos «passeios culturais no Tejo» sempre sob o paradigma indiscutível da URSS<sup>29</sup>.

A oposição contava com outro grupo de não-comunistas reunidos no MUD (Movimento de Unidade Democrática) onde participavam activamente Mário Soares e Francisco Salgado Zenha. Este movimento foi crescendo “por toda uma geração nascida da explosão demográfica de inícios dos anos 20, que não possuíam memória da I República nem se identificavam com a ditadura em que cresceram e que parecia ter perdido o comboio da história” (Vieira, 1999c, p.185).

Com o fascínio do comunismo emergiu o neo-realismo, movimento estético de intervenção que recuperou a representação figurativa e representou temáticas revolucionárias e acontecimentos da libertação do povo, com um forte compromisso ético, político e social. Influenciado pela revolução cubana de 1910, desenvolveu-se nos anos seguintes na América Latina onde se destacaram Rivera, Orozco e Siqueira em pinturas de temas revolucionários e sociais em murais de grande dimensão. A estética neo-realista propagou-se à Europa alicerçada pelo modelo revolucionário da recente União Soviética, país onde tomou o nome de realismo socialista e foi imposta de forma autoritária por Djanov e Estaline.

Em Portugal e na ilustração, um grande expoente do movimento foi Manuel Ribeiro de Pavia que na *Vértice*, revista de cultura e arte e porta-voz do neo-realismo, contribuiu sob a forma pictórica para a consolidação de uma publicação de fôlego intelectual numa época de grande asfixiamento do País, como se desenvolve na recensão desta revista.

Também a *Sol Nascente*, revista cultural de literatura e crítica divulgou nas suas capas trabalhos de Portinari, Abel Salazar, Augusto Tavares, Casimiro de Carvalho, Cruz Caldas, Dominguez Alvarez, Dórdio Gomes e outros artistas plásticos que materializaram na sua expressão uma manifesta preocupação pelos valores de justiça e igualdade social<sup>30</sup>.

Nestes anos de movimento neo-realista, a intervenção criativa de Vítor Palla<sup>31</sup> e Costa Martins no campo da fotografia portuguesa<sup>32</sup> foi relevante pelo seu carácter inovador de que é exemplo o livro «Lisboa, cidade triste e alegre», testemunho gráfico de Lisboa e dos seus habitantes. Victor Palla teve também uma importante actividade na área da expressão gráfica – para além da arquitectura, fotografia, pintura, organização de exposições, edição de livros e revistas, e deixou trabalhos em inúmeras publicações veiculadas pelo movimento neo-realista<sup>33</sup>.

Mas outro movimento de intervenção ameaçava e endurecia o regime: o surrealismo, influenciado pelas teorias no domínio da psicanálise de Freud, traduziu o universo dos sonhos e a experiência psíquica do inconsciente através de uma figuração onírica, simbólica e que pretendia livre de condicionantes psíquicas no processo criativo. No panorama da expressão visual gráfica destacou-se Cândido Costa Pinto e o seu trabalho de expressionismo onírico nas capas dos romances policiais da Colecção Vampiro. Rejeitados pelo regime do Estado Novo, os surrealistas estavam também cercados pela ortodoxia comunista. A censura à imprensa, dirigida desde 1940 por António Ferro, endureceu e em período de grande fragilidade do regime intensificou-se a propaganda dirigida maioritariamente aos



trabalhadores que compreendia os operários, artistas e intelectuais. Paradoxalmente, apesar da grande taxa de analfabetismo, os cartazes desta intensa propaganda tinham apenas texto.

No último ano da década de 40, António Ferro cessou as suas funções ao serviço do regime mas a política ideológica do Estado Novo, já sem a energia de outrora, continuou o seu percurso cada vez mais autista em relação ao mundo exterior. O controlo do pensamento da população atingia as publicações revistas por uma censura no auge da opressão.

Num país pobre, isolado, sufocado por um medo constante surgiam escapes que iam desanuviando a tensão social: a emigração, Fátima, o futebol, a rádio, a recém chegada televisão, a fotografia a cores, mascaravam um quotidiano enublado por um profundo mal-estar.

As enciclopédias e outras edições em volumes pagas domiciliariamente às prestações mensais iam preenchendo as estantes dos que se queriam instruídos.

Apesar de em tempo de guerra a concepção do trabalho fosse considerado natural para as mulheres, a desmobilização obrigou-as “em nome do seu civismo e da sua diferença, a regressar à esfera privada centrada na criança e considerada como a chave das reconstruções nacionais” (Duby, 1991, p.18). Do mesmo modo, e apesar da sua neutralidade no conflito, Portugal assistiu nos anos 50 à celebração da mulher dona-de-casa, cujo condicionamento ideológico era visível em publicações como a revista *Crónica Feminina*. Uma classe média em ascensão estava no alvo da campanha publicitárias aos electrodomésticos, margarinas, detergentes e outros auxiliares das tarefas caseiras. A crónica social em fotografia a cores arbitrava os costumes e elegâncias da época e as fotonovelas alimentavam sonhos românticos.

Em 1959, sob influência da gramática funcional do racionalismo via Max Bill e da revista *Graphis*, é lançada a revista *Almanaque*. A orientação gráfica de Sebastião Rodrigues, secundado, mais tarde, por João Abel Manta valorizou amplamente a imagem modernista tanto nas capas da autoria de Sebastião Rodrigues como nas reportagens fotográficas, em que as reproduções a preto e branco de Eduardo Gageiro anunciavam as de Sebastião Salgado.

Mas se pela sua densidade, a fotografia a preto-e-branco era a preferida pelos melhores profissionais, a fotografia a cores alcançava um período de grande pujança visual com um concomitante empobrecimento da estética gráfica.

O panorama da imagem ganhava uma outra dimensão: as novas possibilidades técnicas ao dispor do grafismo «impresso» (designadamente a fotocomposição<sup>34</sup> cujo efeito mais importante para o grafismo foi a facilidade de misturar no mesmo plano de impressão, em sobreposição, texto e imagem), o cinema, a televisão e a vulgarização da fotografia a cores alimentavam a gradual emergência da cultura de massas e a consequente banalização dos valores visuais.

A dimensão da mudança económica, social e cultural dos anos sessenta teve um eco relativo em Portugal. O país vivia os movimentos sociais da emigração, da deslocação para as cidades, da guerra colonial, do turismo, da grande afluência da juventude às universidades e da revolta que protagonizavam. O crescimento económico resultante de investimentos estrangeiros e das remessas dos emigrantes foi acompanhado pelo desenvolvimento de uma indústria de entretenimento fortemente sustentada nas produções recreativas promovidas pela televisão. “Também os editores da imprensa tentaram corresponder ao gosto popular, com publicações específicas para cada sexo. Os homens apreciavam mais as revistas de espectáculos com actrizes em poses lânguidas ou em sugestivos biquínis, assim como o humor brejeiro de Vilhena, que com uma trintena de livros

apreendidos foi o mais perseguido dos autores portugueses, apenas abatido, quanto à quantidade de títulos censurados, por Marx e Lenine” (Vieira, 2000a, p.127). A emancipação feminina registada nesta época teve uma expressão surda num Portugal em que as mulheres liam maioritariamente as crónicas sociais, revistas de conselhos sentimentais ou publicações de programação da TV como a *Rádio & Televisão*, *TV-Semanário* da Radiotelevisão Portuguesa, *Nova Antena*, *TV Magazine*.

No entanto, o crescente acesso das mulheres no ensino superior produziu uma geração de renovação para a evolução da condição feminina que iria ter ecos muito em breve.

Em Londres, a mulher exibia a mini-saia da Mary Quant, a maquilhagem do imenso olhar, o cabelo liso de franja rectilínea numa atitude de grande informalismo que caracterizava esta época de paz, prosperidade, descobertas tecnológicas e da afirmação da juventude. Estas novas formas de vivências da sociedade urbana tiveram expressão na cultura visual da *pop-art* que procurava um equilíbrio entre o progresso eufórico e os seus efeitos negativos.

A época psicadélica trouxe para o grafismo uma pseudo ingenuidade e a fuga à realidade pelo humor. O grafismo irónico teve os seus tempos áureos em muitas revistas como a renovada *Punch* ou a erótica *OZ*.

Em Portugal, a consolidação deste novos padrões na composição gráfica foram registados no trabalho de João Machado e em outras concepções gráficas de cariz publicitário.

Em 1974, o regime moribundo do Estado Novo sucumbia à revolução de Abril e a dimensão da mudança foi visível em todos os sectores da sociedade portuguesa. A euforia embriagada pela liberdade significou inúmeras possibilidades representadas na iconografia revolucionária dos murais que transfiguraram o espaço urbano. A liberdade de expressão desencadeou a explosão de novos títulos de imprensa: *O País*, *Jornal Novo*, *A Luta*, *O Dia*,

*Tempo, A Tarde, O Jornal, O Diabo, Rua* e jornais partidários e sindicais reflectiam o envolvimento e participação dos portugueses no processo político<sup>35</sup>.

A caricatura política que tinha evoluído na ditadura, proliferava agora pelo traço de José de Lemos, Augusto Cid, Samuel Torres de Carvalho (Sam), João Abel Manta, António Moreira Antunes (António), Vasco de Castro (Vasco) entre outros talentosos caricaturistas. A proliferação de publicações humorísticas como a *Gaiola Aberta, Olho Vivo* ou *Riso Amarelo*, é compreendida por Osvaldo de Sousa (2002a, p.23) porque “já não havia espaço na imprensa tradicional para tanta criatividade”.

Os últimos decénios do século XX registaram uma mais alargada liberdade de criação da imagem visual, reflexo das novas técnicas do «mundo digital» e da grande viragem cultural que significou o triunfo da civilização tecnológica e a consequente explosão do fenómeno da cultura de massas. O acesso das massas populares à sociedade do bem-estar e do entretenimento ganhou, em Portugal, um especial significado pelo longo período em que estes bens lhes estiveram vedados. O supérfluo tornava-se agora um bem fundamental!<sup>36</sup>

As revistas ilustradas espelhavam o delírio consumista extensível às imagens da vida das celebridades que alimentavam uma crescente indústria editorial. Na última década do século, *Lux, Caras, Gente* e muitas outras publicações de consumo instantâneo reflectiam um país intelectualmente empobrecido.

A intensificação gradual de um mundo de imagens veiculando o consumo e o divertimento foi a tónica visual até ao final do século XX, prolongando-se para o seguinte, e correspondeu ao triunfo universal da «sociedade de consumo» popularizada pelo aparecimento das televisões que conquistaram as audiências através de programas de participação popular que estimulam “o povo a comunicar consigo mesmo, na estética e na linguagem que são suas”

(Vieira, 2001, p.93). A imagem física ganhou uma importância especial numa época caracterizada pela afirmação do indivíduo e pela desestruturação da cooperação social. A *Máxima*, a *Elle* a *Marie Claire* e outros os títulos dedicados ao público feminino competiam nas bancas através de capas em que predominavam fotografias de mulheres elegantes e sedutoras. A dimensão do alargamento da esfera pública feminina ganhava agora uma outra leitura com a divulgação de uma mulher activa, confiante, encontrando novas relações amorosas.

“Com os jornais diários estatizados na sua quase totalidade, o público aderiu à imprensa semanal, com uma imagem – certa ou errada – de maior agressividade na recolha de notícias e de menor sujeição a pressões oficiais e necessidade de compromissos. A moda vinha dos anos 70, com o sucesso do *Expresso*, seguido, após a queda da ditadura, por títulos como o *Tempo* e o *Jornal*. Com a televisão monopolizada pelo estado e as rádios privadas ainda em desenvolvimento, não existiam outras opções” (Vieira, 2000c, p.196).

O país vivia o contexto político de esquerda quando a rebelião e a diferença do Independente abalava, semanalmente, o país. A direita e uma geração yuppie aderiam a este jornal que serviu de formação a muitos jornalistas gráficos e outros profissionais de imprensa. O lançamento de alguns jornais diários como o *Público* ou o redesign do já existente *Diário de Notícias* tentavam alcançar espaço no mercado dominado pelos semanários, espaço esse já ameaçado pelos jornais gratuitos, pela concorrência feroz da televisão e da Internet e pela queda dos hábitos de leitura dos mais novos.

Apoiados pela produção editorial computadorizada, os jornais foram forçados a adquirir uma nova linguagem gráfica e uma melhor qualidade de impressão. Com um novo jogo de possibilidades, a tendência foi para reduzir a dimensão dos jornais e para a criação de páginas com grande impacto visual, muitas vezes sobrevalorizando o desenho em detrimento do conteúdo.

Com o objectivo de estimular a qualidade do jornalismo através do design, defender a ética profissional e o jornalismo visual como disciplina, premiar a excelência em todos os aspectos do jornalismo e encorajar a inovação, a *Society of Newspaper Designers*<sup>37</sup>, a mais reconhecida instituição mundial em matéria de desenho de jornais, foi promovendo tempos de discussão e reflexão sobre o desenho dos jornais num mundo onde o visual tem um papel de extrema importância. Javier Errea (2006, p.14) presidente da SND-E salienta que o objectivo do grafismo jornalístico deve ser a informação, o «coração dos jornais» e isto implica uma arrumação mais racional e eficaz da matéria. Na sua perspectiva, a melhor solução reside no “desenho sóbrio que não procura o protagonismo em si mesmo. O melhor desenho é sempre o mais simples, sem adornos” (Errea, 2006, p.15). O grafismo nos jornais serve, segundo esta linha de pensamento, como veículo de entrada no mundo da informação e assim deve apresentada da melhor forma os temas em questão, através da fotografia, infografia ou ilustração colocadas em páginas organizadas, e mesmo ousadas quando se justificar.

Menos condicionados pela legibilidade, os suplementos foram os espaços privilegiados de experiências. O *DNa* (suplemento do *DN*), *Y*, a *Mil Folhas*, (suplementos do *Público*) o *Indígena* (suplemento do *Independente*) foram premiados em edições do concurso *Best of Newspaper Design* da SNA. Nos jornais, a exigência de uma linguagem gráfica mais cuidada foi implicando a criação de departamentos de arte estruturados e da emergência do profissional director de arte, proveniente, a maioria das vezes, das revistas. “Projectar um jornal moderno ultrapassa em muito a tipografia – requer um conhecimento mais profundo de jornalismo, o entendimento da arquitectura de uma publicação com várias secções e a consciência do que significa a implantação de uma marca e o posicionamento no mercado” (Leslie, 2003, p.25).

Maior liberdade de criação tiveram as múltiplas publicações periódicas não afectas a jornais que foram aparecendo nestas últimas décadas do século. Também nesta vertente editorial, o advento da edição por computador nos anos 80 permitiu a criação de páginas no computador onde se experimentavam e manipulavam os tipos de letra com o intuito de criar apetrechos gráficos que provocassem um grande impacto visual. Na revista *Page*, a grelha foi abandonada a favor da disposição arbitrária dos elementos; Paralelamente, a existência de designs neutros apoiados em simples grelhas e tipos limpos em que a tecnologia serve apenas como instrumento, coexistiam com exuberância das primeiras, reflectindo o eclectismo da cultura visual do final do século.

No final do século algumas publicações periódicas lançaram as suas edições on-line. As diferenças físicas envolvem considerações fundamentais para além das componentes de portabilidade e tactibilidade: enquanto que a edição web combina *pixels* e som e pode ser infinitamente reproduzível, a página impressa utiliza papel e tinta e tem vida finita. A primeira emite eternamente, a segunda consome-se e envelhece com o uso (Leslie, 2003). Envelhecer e guardar estava nos propósitos da revista *Egoísta*, concebida no final do século como objecto de culto. O apanágio da imagem é articulado com o jogo com os cortantes que se escondem e revelam à medida que se vai folheando as páginas. São alguns aspectos do alcance e da profundidade da transformação do panorama da comunicação visual induzida pela «revolução digital», ponto de charneira entre o material e o imaterial<sup>38</sup>.





---

## Notas

<sup>1</sup> A propósito deste dois tipos de publicação, Clara Rocha (1985, p.15) salienta: “uma revista é uma publicação periódica que, como o nome sugere, passa em revista diversos assuntos (...) e que, depois de re-vista, se abandona, amarelece esquecida, ou se deita fora. (...) Mais efémero ainda do que a revista é o jornal (...). O papel amarelece ainda mais rapidamente; e a própria regularidade com que vão saindo os números faz com que os esqueçamos no dia seguinte. (...) O jornal é portanto mais datado e vulnerável ao tempo do que a revista”.

<sup>2</sup> É nesta ligação ao cidadão que se pode compreender o campo de influência das publicações periódicas como veículos de ideias ou de um projecto político. Assinale-se, a propósito, a importância da imprensa na organização da opinião pública, assunto desenvolvido por José Tengarrinha (2006), registando as diferenças entre informação e manipulação e a forma como as publicações periódicas podem ser veículos de determinados poderes políticos. Perante este contexto de dinâmicas ocultas, torna-se fundamental a educação para os *media* no sentido do desenvolvimento do sentido crítico e do conhecimento que permitam a descodificação da imagem e da mensagem.

<sup>3</sup> Registe-se também a importância da leitura em voz alta que permitia a difusão de ideias, de notícias e de actividade lúdica ao elevado número de analfabetos e era, simultaneamente, um hábito que congregava à sua volta tempos de sociabilidade vividos em espaços como a taberna, a farmácia, o botequim ou a praça pública, “esbatendo parcialmente as fronteiras entre cultura popular e cultura de elites, no sentido do conhecimento do mundo envolvente, cujos contornos espaciais se quebravam e se abriam do local para o nacional” (Pereira, 2002, p.11).

<sup>4</sup> A composição mecânica «a quente» foi introduzida pela sociedade americana “*Linotype*”. Baseava-se na fundição de metal (antimónio e não chumbo) sobre matrizes comandadas por um teclado, formando barras de linhas de caracteres tipográficos. As “*Linotype*” forream em grande parte substituídas pelas suas rivais “*Monotype*” e “*Intertype*”, mais eficazes mas funcionando segundo o mesmo princípio. No entanto, o termo “linotipista” para designar o operador da composição mecânica manteve-se.

<sup>5</sup> Para a realização da composição manual eram adquiridas «Polícia de Tipos» que correspondiam a uma família completa de determinado tipo e corpo. Os tipos eram comprados a peso, essencialmente na Imprensa Nacional, e eram muitos caros. Com a contínua utilização iam-se deteriorando e perdendo a definição dos contornos.

<sup>6</sup> Eduardo Coelho foi uma das personalidades registadas por Rafael Bordalo Pinheiro no seu *Álbum das*

---

Glórias.

<sup>7</sup> Com esta nova profissão na cidade “era o princípio do fim do monopólio dos cegos papelistas da Irmandade do Menino Jesus de São Jorge de Arroios, em postos fixos” (Ribeirinho, 2001, p.7)

<sup>8</sup> “Inaugurando a venda do jornal nas ruas por ardinhas (privilegiando assim a venda directa sobre a venda por assinatura até aí predominante) e contando com os mais evoluídos meios técnicos da época, chegaria a tiragens nunca até aí alcançadas na Imprensa portuguesa: começando com 5000 exemplares diários, ao fim do primeiro ano subia para 9600 e em 1885 quase atingia os 30000” (Tengarrinha, 2006, p.214). Hoje é o jornal diário mais antigo da Imprensa Portuguesa.

<sup>9</sup> Como refere João Bicker (2006) as letras sem serifa só surgiram no início do século XIX.

<sup>10</sup> Também Roque Gameiro, António Carneiro, João Vaz, José Malhoa, Sousa Lopes, Veloso Salgado, Alberto de Sousa, Bernardo Marques, Abel Manta, Artur Bual, Baar, Francisco Lança, Joana imaginário, Otelio Azinhais, Pedro Palma, António, Vasco, Jorge Mateus, Dani Roxo ou, entre outros José Bandeira, assinaram, ao longo dos anos, trabalhos de ilustração do *DN e seus suplementos*

<sup>11</sup> Informação que explora as possibilidades da informática.

<sup>12</sup> O seu aparecimento, segundo José Tengarrinha (2006, p.221) “liga-se à corrente reformista, que então se situava na esquerda liberal, como o título exprimia: o 1º de Janeiro desse ano fora o do levantamento militar e popular reformista em Lisboa e no Porto, conhecido por «Janeirinha». Encontra-se pois, na continuidade do jornal *A Revolta de Janeiro* (Lisboa, 1 de Junho – 31 de Agosto de 1868). Os fundadores de *O Primeiro de Janeiro* consideram, porém, que a palavra «revolta» conferia ao jornal uma conotação «panfletária e destrutiva», quando o que pretendiam criar era um jornal “calmo, severo, construtivo (...)”. A partir do número 13, de 23 de Janeiro seguinte, fundiu-se com o *Jornal de Notícias* (um dos vários que com esse título se publicaram no Porto), pois o proprietário, António Augusto Leal, era dono da tipografia onde os jornais se compunham e imprimiam”.

<sup>13</sup> “O decano dos jornais portuenses apareceu em 2 de Junho de 1854, com o título apenas de *O Comercio*, saindo três vezes por semana. Em 2 de Janeiro de 1855 passou a diário. Um ano depois apresentava o título definitivo (...) Não se situando normalmente ao nível dos jornais de maior tiragem, a sua longa existência deve-se, sobretudo, ao facto de, pela natureza e qualidade da informação e análises, bem como pela sobriedade e reconhecida seriedade, (...). Quando do 25 de Abril de 1974, perdia parte considerável da influência que tivera, perante a concorrência dos mais dinâmicos portuenses *Jornal de Notícias* e *O Primeiro de Janeiro*” (Tengarrinha, 2006, p.221).

<sup>14</sup> Ver interessantes desenvolvimentos sobre a evolução de protagonistas da identidade visual da imprensa ao longo de século e meio (Aires, 2006)

<sup>15</sup> Mais tarde, a separação da sociedade da Ocogravura resultou na formação da firma Neogravura dirigida por Joaquim Cabral onde foi realizada a *Flama* e muitas outras publicações. Com a venda desta firma, surgiu a Gráfica São Gonçalo, dirigida por Joaquim Cabral e José Pedro Roque Gameiro Martins Barata, que realizou extra textos para publicações, a maioria das capas da revista *Colóquio* e outros trabalhos de rotogravura a cores de grande qualidade até 1961.

---

<sup>16</sup> Este termo não tem o significado usual de recolha de dados no exterior. É apenas uma forma de transferir o desenho para a pedra.

<sup>17</sup> Ver desenvolvimentos no anexo As Técnicas Fundamentais da Produção do Material Impresso e da Difusão da Imagem.

<sup>18</sup> “Organizado por António Braz de Oliveira e Daniel Pires, foi publicado em 1993 o volume *Pacheko, Almada e a «Contemporânea»* que reproduziu todas as capas de revista, o seu programa, a sua vida financeira, cartas de José Pacheko, Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Amadeu Sousa Cardoso, Almada Negreiros, Jorge Barradas, entre outros (...)” (Pires, 1999, pp. 118).

Em 1942, a Exposição dos Artistas Ilustradores Modernos, no SPN, foi dedicada, como recorda Marina Ruivo (1993, p.42) à memória de José Pacheko que, desde 1922, dirigiu a *Contemporânea* contribuindo decisivamente para a formação de “uma referência fundamental nas artes gráficas nacionais, ficando, no movimento estético da primeira metade do século XX, como padrão de um grafismo moderno e europeu (...) A homenagem dos expositores a José Pacheko teve a seguinte expressão: «O nosso primeiro renovador das artes gráficas no século XX, o ponto de partida para o que outros fizeram – por ele, e por nós próprios»”

<sup>19</sup> Adquirida pela Editorial Caminho em 1988, passou a publicar-se em Lisboa, iniciando-se em Abril a 2ª série.

<sup>20</sup> Para Javier Errea, Presidente da *Society for News Design*, capítulo espanhol (SND-E) “Os designers devem ser verdadeiros jornalistas visuais (...) O que realmente importa são as histórias bem contadas. Há que adoptar a linguagem oportuna para cada caso, seja através de textos, fotografia ou ilustração... Vivemos num mundo audiovisual e o leitor não é mais um ser unidireccional. Ele maneja e exige pluralidade de possibilidades e de formatos. Por isso dos designers devem ser verdadeiros jornalistas e não meros decoradores”. (s.a., 2007, p.34). Estes dão os desígnios do jornalismo visual

<sup>21</sup> Associação de diversos jornais de referência no mundo que incluía, por exemplo, o jornal alemão *Süddeutsche Zeitung*, o espanhol *El País*, o francês *Libération* e o italiano *La Stampa* (C.W., s.d. –a).

<sup>22</sup> A fotografia foi o retrato do Coronel Caldeira Pires. Relembre-se que a ilustração apareceu no Diário de Notícias, a 14 de Junho de 1877, onze anos após o início do jornal. Mas, só no final do século XIX se registou uma viragem gráfica com a presença regular de ilustração no DN, através do traço de diversos artistas como Raphael Bordalo Pinheiro e Celso Hermínio. Célebre ficou a 1ª página de Bordalo Pinheiro, em 26 de Janeiro de 1895, por ocasião do carnaval: a ilustração predominava sobre o texto e substantivava-se em caricatura de figuras políticas, inaugurando a acção de caricaturar no jornal. Em relação a Celso Hermínio e segundo José Ribeirinho (2001, p.11) “foi o primeiro cartoonista da imprensa diária portuguesa. Nos seus desenhos parodiava sarcasticamente as personalidades públicas e os acontecimentos políticos, sociais e culturais do dia-a-dia”.

<sup>23</sup> A Ilustração Portuguesa (1903-1977) foi uma edição semanal da empresa d’ *O Século*.

<sup>24</sup> “No início da década (1910) predominavam nas artes plásticas os padrões naturalistas herdados do século XIX, estética que a nova ideologia não questionava, com os seus conceitos de exaltação

---

republicana. Mas os jovens artistas por tradição enviados a Paris apurar o ofício, com bolsas oficiais ou a expensas familiares, já não viam o mundo com os mesmos olhos. Nada era como dantes desde que Césanne, Picasso, Stravinsky ou os futuristas italianos iniciaram o combate ao romantismo. Vivia-se lá fora em plena revolução modernista. O vírus era contagiante para uma geração que não queria criar à maneira antiga num país onde tudo estava em mudança” (Vieira, 1999b, p.105).

<sup>25</sup> O *Século Cómico* teve início em 1879 como suplemento humorístico d’*O Século* mas, em 1927, tornou-se autónomo do jornal e passou a ser incluído, até 1924, na *Ilustração Portuguesa*.

<sup>26</sup> Os anos 20 não foram um fenómeno de massas mas sim de elites que pretendiam ser modernas.

<sup>27</sup> O primeiro animatógrafo abriu em Lisboa em 1904 seduzindo um público que rapidamente se entregou às novidades do cinema. Com o advento desta arte, o teatro sofreu um período de crise. O dramaturgo Malheiro Dias (in Vieira, 1999a, p.131) explicava, na época, as razões deste abandono: “(...) O público abandona (o teatro) e prefere às suas salas quietas, as salinhas microscópicas dos cinematógrafos (...). É que o cinematógrafo singularmente satisfaz uma das mais vivazes preferências do homem actual: a brevidade. O cinematógrafo está para o teatro como o «magazine está para o livro»”.

Em 1924, abriu o Tivoli na Avenida da Liberdade, em Lisboa, o primeiro espaço elegante de cinema. Após esta abertura, outras salas abriram na capital e por todo o país e alguns teatros foram ajustados a espaços de cinema. Foi o caso do Condes, do S. Luís, do Eden e do Politeama. Porque o «espírito do tempo» era de entretenimento e de prazer, só os espectáculos de carácter lúdico são apetecidos por uma assistência a quem não interessava a reflexão. Nesta atmosfera de apetências, o teatro dramático deixou de entusiasmar um público que apenas assistia às peças do teatro ligeiro. Este mesmo público passou a ter à sua disposição, em 1922, o Parque Mayer equipado com estruturas de restaurantes e afins, espaço para teatro de revista e casas de fado. “Sob influência do modernismo, a revista refinou também figurinos e cenários, para o que foi preciso vencer a resistência dos cenógrafos tradicionais” (Vieira, 1999b, p.93).

<sup>28</sup> O *Domingo Ilustrado* surgiu em 1926 e foi dirigido por Leitão de Barros e Martins Barata.

<sup>29</sup> “Mais do que a reorganização do PCP, Cunhal empreende a sua refundação, montando uma estrutura paralela à do velho partido, minado por infiltrações policiais e proscrito do Komintern (A Internacional Comunista). Dura anos a insólita coexistência de dois partidos comunistas com as suas palavras de ordem, os seus dois jornais *Avante!* E as suas provocações recíprocas de provocação e trotskismo” (Vieira, 1999c, p.179). Mas foi o PCP de Cunhal que acabou por se afirmar no decurso da época.

<sup>30</sup> O *Jornal Avante*, órgão do partido comunista português, teve um importante na mobilização do operariado mas em termos de expressão gráfica não foi significativo.

<sup>31</sup> “Formado em 1946 pela Escola Superior de Belas Artes do Porto, partilhou atelier durante 25 anos com o arquitecto Bento de Almeida, parceria da qual nasceram os primeiros snack-bares do país, entre os quais «O Galletto» (classificado pelo IPPAR), o «Carrossel» e o «Piquenique», situados em Lisboa, e o «Cunha», situado no Porto, tendo ficado conhecido pela concepção dos mesmos. Para além deste tipo de projectos, Victor Palla projectou fábricas, apartamentos, escolas, como a do Vale Escuro e a n.º. 175 dos Olivais, e nos anos 60, assinou individualmente a Aldeia das Açoteias em Albufeira. Conhecido também

---

na área da pintura e da fotografia, Victor Palla recebeu em 1999 o Prémio Nacional de Fotografia, prémio este que se destinava a distinguir a carreira de um fotógrafo cuja intervenção criativa fosse considerada relevante no panorama global da fotografia portuguesa, tanto pelo seu carácter inovador, como por desencadear processos renovadores. Foi com a fotografia que o seu nome correu mundo, quando em 2001, o livro que publicou em 1952 em conjunto com o também arquitecto e fotógrafo Manuel Costa Martins foi eleito como um dos melhores livros do século XX" (Canal de Notícias Casa Sapo, s.d.).

<sup>32</sup> Sena da Silva e Gérard Castello Lopes tiveram também um desempenho fundamental na afirmação do modernismo na fotografia.

<sup>33</sup> O movimento neo-realista foi pródigo em publicações que propagavam as suas ideias de que são exemplos *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes, *Gaibéus* de Alves Redol e *A Lã e a Neve* de Ferreira de Castro. No campo da pintura destacou-se Júlio Pomar cuja pintura emblemática do movimento «o Almoço do trolha» foi exibida ainda incompleta, pelo facto do autor se encontrar detido pela Pide, na Exposição Geral de Artes Plásticas de 1947, organizada pelo MUD. Na música, destacou-se Fernando Lopes Graça.

<sup>34</sup> Assunto desenvolvido no Capítulo «As Exigências e as Virtualidades das Técnicas».

<sup>35</sup> Apesar da proliferação de novos jornais, alguns não resistiram aos novos tempos como foi o caso d'O *Século*.

<sup>36</sup> "Pelo lado epicurista, a década (de 90) assemelha-se aos anos 20, com a diferença de que já não é uma elite na capital a procurar o prazer perante a indiferença da maioria, mas sim gente dos mais variados estratos sociais e regiões (...)" (Vieira, 2001, p.115).

<sup>37</sup> A *Society of Newspaper Designers* foi criada nos Estados Unidos em 1979, na sequência de um seminário americano sobre o tema realizado no ano anterior. Em 1984 surgiu a primeira filial da associação na Escandinávia, em 1987 em Espanha e ao longo dos anos outros membros oriundos de vários países se foram associando. Em 2004 celebrou 25 anos de existência ao serviço de elevados padrões jornalísticos de publicações através do enfoque no design.

Em Portugal, destaque-se a existência do Prémio Stuart de Desenho de Imprensa que entende categorias como Cartoon | caricatura ou Tira Cómica.



### **PARTE III**

## **Actores Significantes no Campo da Expressão Visual no Século XX**

## **Nota Introdutória**

A Parte III corresponde à apresentação dos resultados do processo de entrevistas a actores significantes portugueses da comunicação visual, no século XX. Recorde-se que para o desenvolvimento do trabalho empírico desta tese, foi utilizada uma metodologia mista de recolha de dados vincadamente participativa: levantamento documental referente ao objecto de estudo, recolha de imagens alusivas à evolução da comunicação visual no período considerado, e realização de entrevistas a peritos e intervenientes na área da expressão visual gráfica em Portugal.

A apresentação desses resultados compreende o objectivo e metodologia adoptada, a análise das entrevistas e a sua leitura elaborando-se uma síntese compreensiva das várias componentes e dimensões que condicionaram a expressão gráfica dos actores significantes, no período histórico de estudo. Por último, apresenta-se a leitura interpretativa que compreende uma análise transversal e comparativa das entrevistas, intuindo convergências e divergências de perspectivas, visões e opiniões.

Como já foi referido na introdução geral, cada passo metódico e cronológico deve ser interpretado à luz das intenções de compreensão da tese. Esta estrutura e abordagem de trabalho orientou a análise das entrevistas, remetendo-se os aspectos apenas circunstanciais e narrativos para o âmbito de outro trabalho.



## Capítulo 8

### Objectivo e Metodologia



O propósito deste capítulo é explicitar o objectivo e procedimentos metodológicos que estiveram subjacentes ao desenvolvimento do trabalho de recolha de depoimentos de actores significantes da comunicação visual em Portugal, no século XX.

## 1. Objectivo

Com as entrevistas a actores significantes pretendeu-se a inserção neste trabalho, da recolha de experiências vividas, do saber experiencial e do valor cognitivo das competências adquiridas pelos profissionais e outros intervenientes do ofício gráfico, que permitiram conhecer e relacionar os factores que configuraram e condicionaram a expressão visual ao longo do século XX, em Portugal, tomando como eixo de análise as publicações periódicas. Estes depoimentos foram interpretados e compreendidos à luz do referencial teórico e contextual.

A preparação das entrevistas, a selecção dos entrevistados, a recolha dos testemunhos, a transcrição das gravações e a análise e leitura dos dados recolhidos implicaram um trabalho metodológico que se descreve no próximo item.

## 2. Metodologia

A metodologia que conduziu o trabalho de levantamento e análise dos depoimentos abrangeu o apuramento da **tipologia de entrevistas**, a organização do **guião**, a **selecção dos actores significantes** e o **método de tratamento das entrevistas**.

### 2.1 Tipologia de Entrevistas

A recolha de depoimentos, num total de doze, foi realizada através de duas tipologias de entrevista: entrevista aberta e entrevista semi-directiva. A primeira

consistiu na livre expressão do entrevistado sobre a temática da investigação e a segunda teve, como elemento orientador do depoimento, um guião em que se apresentou um conjunto de questões para as quais se solicitou uma resposta mais sistematizada (vide anexo). Uma entrevista foi realizada através do primeiro tipo de recolha de dados, e as restantes foram obtidas segundo a segunda tipologia mencionada.

Dez entrevistas foram efectuadas de forma presencial, com recurso à gravação do depoimento. A presença do entrevistado teve a vantagem de permitir uma recolha abrangente porque potenciou a livre expressão do entrevistado sobre a temática da investigação. Na impossibilidade de recolha de depoimentos presenciais, optou-se pelo envio do guião de entrevista (vide Anexo Entrevistas) via correio electrónico, devolvido com o testemunho do entrevistado pelo mesmo meio, processo igualmente válido porque apenas as respostas às questões de dimensão directiva foram objecto da «análise de conteúdo» (vide Anexo Entrevistas). Duas entrevistas foram realizadas através deste último processo.

### **2.1.1 Entrevista Aberta e Entrevista Semi-directiva**

Numa primeira fase, e com o objectivo de conseguir obter um leque de questões abrangentes para organizar o guião de entrevistas semi-directivas, optou-se por realizar duas entrevistas abertas a dois actores significantes nesta área de estudo - o arquitecto José Pedro Martins Barata e o designer Daciano Costa. A primeira entrevista foi realizada em Dezembro de 2003 e a segunda foi marcada mas, infelizmente, por motivos de saúde do entrevistado, foi desmarcada. Depois de realizada a entrevista aberta ao arquitecto Martins Barata (que permitiu um diálogo sobre as questões de investigação e o quadro referencial teórico), elaboraram-se e organizaram-se as questões para as entrevistas semi-directivas.

A condução das entrevistas semi-directivas articulou-se em duas dimensões.

A primeira dimensão, de expressão livre, teve como intenção disponibilizar ao entrevistado, total abertura para o discorrer sobre o tema da comunicação visual em Portugal, no século XX, e onde iam sendo introduzidas algumas questões, no decurso da entrevista. Tais questões dependeram do perfil de cada entrevistado, da riqueza e especificidade do seu testemunho e da sua disponibilidade.

A segunda dimensão, eminentemente directiva, foi suportada nas questões do guião e as respostas obtidas foram objecto de «análise de conteúdo», comparando as perspectivas e a fundamentação de cada entrevistado, procurando e inferindo convergências ou divergências de pontos de vista e leituras das vivências de cada perito.

## 2.2 Guião de Entrevistas

No guião de entrevistas (em anexo), distinguiram-se duas áreas a abordar com os actores significantes – a primeira incidiu na **Análise do Contexto Global da Comunicação Visual em Portugal no Século XX**, e a segunda remeteu para **O Caso Específico das Publicações Periódicas**.

Em cada área foram colocadas questões para as quais foi pedida uma resposta mais sistematizada com o objectivo de, a posteriori, permitir a análise comparativa entre os depoimentos dos diversos entrevistados.

Relembre-se que a principal preocupação que surgiu no levantamento destes depoimentos foi a tentativa de compreensão dos factores que configuraram e condicionaram a expressão visual gráfica em Portugal no século XX tomando como eixo de análise as publicações periódicas.

No âmbito da investigação da primeira área – **Análise do Contexto Global da Comunicação Visual**, elaboraram-se questões relacionadas, em primeiro lugar, com o contexto pessoal do entrevistado, nomeadamente questões sobre o seu processo de aprendizagem e percurso profissional. Em segundo lugar, procurou-se compreender a forma como o entrevistado identificou e interpretou a influência dos contextos sociais, políticos, culturais e os enquadramentos técnicos e económicos no seu trabalho.

Na abordagem da segunda área - **O Caso Específico das Publicações Periódicas**, inquiriu-se o entrevistado sobre as publicações periódicas que considerou mais significativas, tentando identificar e conhecer as principais características e competências dos seus colaboradores gráficos e, finalmente, compreender as repercussões da evolução da tecnologia na concepção e produção do seu trabalho na área dos periódicos.

A existência de duas áreas de actores significantes (vide 2.3) levou a adaptar o guião dos «peritos no ofício» para o guião dos «encomendadores» retirando, na primeira área de abordagem, as questões referentes ao contexto pessoal de aprendizagem e profissional, e introduzindo outra pergunta relativa à escolha dos autores e colaboradores gráficos. Na segunda área de abordagem – O Caso Específico das Publicações Periódicas, as perguntas foram idênticas.

### **2.3. Selecção dos Actores Significantes**

Como se referiu anteriormente, o objectivo genérico das entrevistas foi conhecer e relacionar os factores que configuraram e condicionaram a expressão visual ao longo do século XX, em Portugal, tomando como eixo de análise as publicações periódicas. Desta forma os critérios de selecção dos *actores significantes* obedeceram a uma tentativa de captar os testemunhos dos principais intervenientes e protagonistas da evolução da expressão visual

gráfica no período de estudo. Assim, os entrevistados foram seleccionados de acordo com os seguintes critérios:

- **Abrangência de gerações**, de forma a recolher depoimentos de peritos de várias idades e, assim, conseguir obter a visão o mais ampla possível do século XX.

Para além deste critério, e com o fim de obter uma visão completa sobre esta temática, seleccionaram-se duas vertentes de *actores significantes*:

- **Os profissionais do «ofício»;**
- **Os «encomendadores»**, tais como directores de jornais e revistas, no sentido de entender o ponto de vista do lado de quem faz a encomenda dos trabalhos.

Com o cruzamento destes dois critérios, elaborou-se uma primeira lista de peritos. Esta lista não foi considerada definitiva porque, na sequência das entrevistas, surgiram outros nomes propostos pelos interlocutores.

Apesar de numa primeira fase, ter-se apontado para a recolha de 20 depoimentos, após a realização de 12 entrevistas, que foram concedidas em tempo útil para a investigação, concluiu-se que se tinha obtido dados suficientes para um *corpus* de análise empírica e compreensiva das questões que se propunha aprofundar. Ainda que não seja uma amostra estatisticamente significativa, porque se desconhece o número de profissionais que existem, considera-se que contém um número significativo de entrevistados seguindo o senso comum. Poderá não ser estatisticamente significativo mas é significativo, dada a importância e a riqueza dos testemunhos obtidos, embora se reconheça que poderiam ter sido outras, as perspectivas de estudo neste domínio. Trata-se, no fundo, de um estudo aberto para o qual este trabalho é apenas um contributo de inteligibilidade e alargamento da problemática.

Relativamente à área dos profissionais do «ofício», a escolha incidiu nas seguintes personalidades: Daciano da Costa, José Pedro Martins Barata, Carlos Rocha, Maria Keil, José Cândido, Luís Filipe Abreu, António Garcia, José Brandão, Henrique Cayatte, Jorge Silva e José Maria Ribeirinho (a entrevista foi solicitada mas não se obteve resposta).

Embora não se tenha sentido que o factor de regionalização de peritos seja determinante, importa destacar que existem duas grandes áreas de influência: Lisboa e Porto. A lista anterior refere-se aos peritos de Lisboa. Para a escola do Porto requerem-se depoimentos a João Machado (a entrevista foi solicitada mas não se obteve resposta) e a Francisco Providência.

Para a perspectiva dos «encomendadores», optou-se por recolher o testemunho de pessoas com experiências em diferentes momentos do século XX, designadamente de um profissional com uma vivência mais recuada no tempo e de um *actor* *significante* dos nossos dias, com uma experiência relevante do funcionamento actual do mercado. Assim, e seguindo esta lógica, foram entrevistados António Ruella Ramos – antigo director do *Diário de Lisboa* e Patrícia Reis – editora da revista *Egoísta*.

O *Diário de Lisboa* e a *Egoísta* são duas publicações representativas da evolução da expressão visual gráfica no século XX e, através dos testemunhos associados, ajudaram ao entendimento das exigências e limitações do mercado ao longo do tempo.

## 2.4. Método de Tratamento das Entrevistas

Como já foi referido na introdução, a análise dos depoimentos foi realizada à luz dos pressupostos das intenções de compreensão da tese. Deste modo, e tendo sempre presente a premência da não descontextualização do trabalho, o tratamento das entrevistas teve o seguinte percurso metódico:



Numa primeira fase, foi realizada a transcrição de cada entrevista, corrigindo-se as expressões da oralidade, apresentando a versão final apenas o que foi significativo do depoimento e organizando-a por linhas para posterior leitura de dados.

Esta versão em suporte papel, acompanhada muitas vezes por registo em suporte electrónico, foi remetida a cada entrevistado para confirmação do conteúdo do texto e introdução das alterações que considerassem necessárias para uma melhor comunicação das suas ideias. Todos os textos sofreram rectificações por parte dos entrevistados numa tentativa de melhorar a articulação do depoimento, considerando que os originais só foram considerados válidos depois de assinados pelos entrevistados. Neste sentido, a versão que este considerou final tem a sua assinatura como certificação do seu depoimento.

Numa segunda fase, procedeu-se à análise de cada entrevista de acordo com a metodologia de «análise de conteúdo» seguindo, embora com as necessárias adequações, o que sobre este método de tratamento de informação nos indicam alguns autores (Bardin, 1993) (Santos Silva; Madureira Pinto; Jorge Vala, 2000). “O trabalho de análise de conteúdo é entendido como o conjunto de técnicas de análise das comunicações que utiliza os procedimentos sistemáticos e objectivos de descrição do conteúdo das mensagens com a intenção de realizar inferências de conhecimentos relativos às causas e antecedentes das mensagens e/ou às consequências dessas mesmas mensagens” (Bardin, 1993). Essencialmente, tratou-se de inferir e interpretar a informação recolhida analisando as articulações entre os percursos, escolhas, posicionamentos e opiniões dos entrevistados e os seus contextos específicos (Alves, 2003). Deste modo, definiram-se as categorias e sub-categorias de análise de conteúdo (vide Anexo Entrevistas) que se consideraram pertinentes no âmbito deste trabalho de investigação, e que foram pesquisadas em cada depoimento, constituindo uma matriz de análise

apoiada nas linhas de transcrição de entrevista. Procurou-se que todas as categorias fossem homogéneas, exaustivas, objectivas, adequadas e pertinentes (Bardin, 1993).

Num terceiro momento, foi elaborada a leitura transversal e análise comparativa das entrevistas, intuindo convergências e divergências de perspectivas, visões e opiniões.

Todas as entrevistas foram compiladas na íntegra (vide anexo), mas sempre que se considerou pertinente, os dados recolhidos foram integrados no texto da tese como apoio ao conteúdo argumentativo e de exposição de cada capítulo. A identificação das entrevistas ao longo do texto foi realizada da forma seguinte:

(Abreu, 2005) – Entrevista realizada a Luís Filipe de Abreu, dia 11 de Abril no Atelier do Conjunto dos Coruchéus, Lisboa.

(Barata, 2004) – Entrevista realizada a José Pedro Martins Barata, dia 9 de Janeiro no Atelier de Campolide, Lisboa

(Brandão, 2005) – Entrevista realizada a José Brandão, dia 4 de Junho no Atelier B2, Lisboa.

(Cândido, 2005) – Entrevista realizada a José Cândido, dia 11 de Novembro no Atelier do Conjunto dos Coruchéus, Lisboa.

(Cayatte, 2004) – Entrevista realizada a Henrique Cayatte, dia 23 de Dezembro no atelier Henrique Cayatte, Lisboa.

(Garcia, 2005) – Entrevista realizada a António Garcia, dia 2 de Março no Atelier da Praça das Águas Livres, Lisboa.

(Keil, 2005) – Entrevista realizada a Maria Keil, dia 6 de Maio no Restelo, Lisboa.

Providência, (2004) – Entrevista realizada a Francisco Providência, dia 25 de Outubro via correio electrónico.

(Ramos, 2005) – Entrevista realizada a António Ruella Ramos, dia no dia 5 de Julho no escritório da Rua Castilho, Lisboa

(Reis, 2005) – Entrevista realizada a Patrícia Reis, dia 28 de Junho via correio electrónico

(Rocha, 2004) – Entrevista realizada a Carlos Rocha, dia 14 de Julho na letra ETP, Lisboa.

(Silva, 2005) – Entrevista realizada a Jorge Silva, dia 27 de Maio no Largo da Trindade, Lisboa.

## Capítulo 9

### **Leitura Transversal e Análise Comparativa das Entrevistas**



O objectivo deste capítulo é apresentar a leitura transversal e análise comparativa das entrevistas, de modo a caracterizar e evidenciar, nas suas várias dimensões, a evolução da comunicação visual em Portugal no período do século XX.

Deste modo, sistematizando um conjunto de informações recolhidas junto dos entrevistados, procura-se intuir convergências e divergências de perspectivas, visões e opiniões segundo as categorias de análise que se consideraram pertinentes no âmbito deste trabalho de investigação.

## **1. Formação e Percorso Profissional**

### **1.1 Formação**

Uma das conclusões da leitura transversal é que houve ao longo do período considerado, uma grande incapacidade da escola formal. Todos reconhecem a necessidade de uma formação de base mas muitos dos entrevistados abandonaram a escola, exceptuando o caso da Escola António Arroio, e tendo poucos a possibilidade de frequentar no estrangeiro um curso formal que, a partir dos anos 60, conheceram um impulso com as bolsas de estudo da Fundação Calouste Gulbenkian.

O espaço procurado do início do século até aos anos 60 era o francófono tendo-se verificado, posteriormente, uma procura dos espaços e da dinâmica da cultura anglo-saxónica e do pensamento dos países nórdicos (Cayatte, 2005) (Abreu, 2005). O pragmatismo, flexibilidade, rigor e qualidade da cultura inglesa influenciou vários profissionais que desenvolveram a sua prática “em ruptura com uma sociedade estruturada na cultura francesa (...) que continuava a viver (o) espírito das artes menores, das artes maiores, (...) estar tudo muito bem arrumado” (Brandão, 2005, linhas 95, 104).

Para colmatar o autodidactismo desta formação, os entrevistados acentuaram o papel das publicações, entre elas a *Graphis*, *Form*, *Design*, *Gebrauchsgraphik* e a aquisição de competências adquiridas pela experiência.

O grupo funcionava como um lugar de aprendizagem (Keil, 2005) (Garcia, 2005) (Abreu, 2005) (Rocha, 2004) (Brandão, 2005) e era geralmente em equipa que se dava resposta aos diferentes desafios profissionais e que se adquiriam novas aptidões. Nos últimos anos os entrevistados mencionam o aumento da mobilidade entre centros.

Por outro lado, houve uma evolução muito visível desde o percurso indiferenciado da comunicação visual gráfica do princípio do século até à realidade da formação pós-graduada, nomeadamente de doutoramentos em *design* e comunicação visual que se verificaram nos últimos anos do século XX (Providência, 2004). Importa salientar o projecto pedagógico desenvolvido nos anos 60 no *atelier* Daciano da Costa que visava a sensibilização para o acto criativo sustentado em metodologias projectuais, através de uma estrutura «via bauhaus». A formação do artista da expressão visual abrange também o campo do *design* gráfico e da compreensão de uma identidade profissional de projecto.

Pode concluir-se, conforme se explicita no capítulo Formações e Aptidões Profissionais, que existe uma representação social de inadequação da formação escolar em comunicação visual gráfica, ficando a pergunta de que até que ponto as múltiplas especialidades que ela hoje necessita, não terão que se apoiar sobretudo numa formação experiencial ao longo da vida.

Neste sentido podem aguardar-se os desafios do processo de acordo com Bolonha e o compromisso para o desenvolvimento de um programa de acção que entende o percurso curricular em ligação com a prática. É agindo que muitas vezes surgem as perguntas teóricas: «Fazer para compreender, compreender para fazer» é o que está na base pedagógica do pensamento complexo. As instituições serão locais de acompanhamento do projecto e o Professor será um tutor com formação de acompanhamento.

Esta reconfiguração do sistema de ensino superior entende uma atitude de aprendizagem, ao longo da vida, que não tem por objectivo esgotar os assuntos mas dar uma nova abordagem dos seus conteúdos.

## 1.2 Percurso Profissional

Da leitura das entrevistas podemos concluir que o percurso profissional foi um veículo que serviu de apoio à comunidade (Keil, 2005) (Rocha, 2004). Também o encontro em grupos e ateliers, como a ETP – Estúdio Técnico de Publicidade «animado» por Fred Kradolfer, o *atelier* de Frederico George ou o *atelier* de Daciano da Costa, estimularam estes laços de pertença, comunhão e partilha de ideias (Keil, 2005) (Rocha, 2004) (Brandão, 2005).

Pode distinguir-se, ainda, que nas primeiras décadas do século os peritos do ofício gráfico abordavam todas as áreas (Garcia, 2005) (Barata, 2005) e, depois, foram especializando-se como se refere no capítulo das formações e aptidões profissionais. A segmentação de tarefas e conhecimentos é transversal a toda a sociedade do trabalho do mundo contemporâneo, embora Carlos Rocha conteste esta realidade: “o que eu gosto na minha actividade é conseguir fazer coisas diferentes todos os dias (desde) interiores, design industrial e de produto, gráficas. (...) Esta coisa da especialização não é muito renascentista” (2004, linhas 70-74).

Analogamente, o número crescente de diplomados (em design) desencadeou uma forte concorrência de mercado e a luta pela sobrevivência é um novo desafio que se coloca aos profissionais (Brandão, 2005) (Cayatte, 2004) (Providência, 2004). Importa referir que a “massificação do ensino e da profissão verificados no final do século XX ficou relacionada ao facto do *design* ser uma profissão de estruturação recente, portanto em fase de enchimento e que, em termos biológicos, as saídas ainda não compensavam as novas entradas – com a consequência de que para um «bolo» possível de trabalho

que não cresce ao mesmo ritmo, a maior parte vai para os mais velhos, mais experientes, mais inseridos no mercado” (Barata, 2003).

A ameaça das multinacionais sentida desde os anos 80, como se desenvolve na categoria de análise-enquadramento e influência do contexto, acentuou a luta pela sobrevivência (Rocha, 2004).

### 1.3 Figuras de Influência | Tutoriais

Na falta de professores com formação reconhecida no campo da comunicação visual gráfica, os entrevistados revelam o papel de tutoria que foi assumido por figuras nacionais e estrangeiras. Nomeiam-se as figuras de influência que foram destacadas pelos entrevistados (e os profissionais que referiram como peritos na área da comunicação visual).

Abel Manta	(Ramos, 2005)
Alfredo Cunha	(Reis, 2005)
Almada Negreiros	(Ramos, 2005)
Alvar Aalto	(Cayatte, 2004);
Álvaro Siza Vieira	(Cayatte, 2004); (Ramos, 2005)
Alves Redol	(Barata, 2004)
Américo da Silva Amarelhe	(Ramos, 2005)
Ana Meneses	(Providência, 2004)
André Carrilho	(Silva, 2005)
António Ferro	(Garcia, 2005)
António Garcia	(Abreu, 2005); (Cândido, 2005)
António Lino Pedras	(Barata, 2004)
António Mega Ferreira	(Silva, 2005)
António Modesto	(Providência, 2004)
Armando Alves	(Brandão, 2005)
Augusto Cabrita	(Cândido, 2005)



Augusto Cid	(Ramos, 2005);
Bernardo Marques	(Barata, 2004); (Garcia, 2005); (Keil, 2005); (Rocha, 2004)
Cândido Costa Pinto	(Barata, 2004)
Carlos Botelho	(Barata, 2004); (Garcia, 2005); (Keil, 2005); (Ramos, 2005); (Rocha, 2004)
Carlos Guerreiro	(Silva, 2005)
Carlos Ribeiro	(Abreu, 2005)
Carlos Rocha	(Abreu, 2005); (Brandão, 2005); (Garcia, 2005)
Carrilho da Graça	(Cayatte, 2004)
Charles Eames	(Abreu, 2005)
Christian Berard	(Barata, 2004),
Continelli Telmo	(Abreu, 2005)
Cristina Reis	(Cayatte, 2004)
Daciano da Costa	(Abreu, 2005); (Brandão, 2005); (Cayatte, 2004); (Ramos, 2005); (Rocha, 2004)
Dário Alves	(Providência, 2004)
David Hockney	(Cayatte, 2004)
Eduardo Anahory	(Garcia, 2005); (Ramos, 2005); (Rocha, 2004)
Eduardo Gageiro	(Reis, 2005)
Eduardo Prado Coelho	(Cayatte, 2004)
Eduardo Souto Moura	(Cayatte, 2004)
Emmérico Nunes	(Keil, 2005); (Rocha, 2004)
Fernando Bento	(Barata, 2004)
Fernando Coelho	(Silva, 2005)
Firmino da Costa	(Cayatte, 2004)
Francisco Louçã	(Silva, 2005)
Francisco Providência	(Cayatte, 2004)
Fred Kradolfer	(Barata, 2004); (Cayatte, 2004); (Garcia,

	2005); (Keil, 2005); (Rocha, 2004)
Frederico George	(Brandão, 2005); (Garcia, 2005)
Frutiger	(Providência, 2004)
Geoff White	(Brandão, 2005)
Hein Semke	(Barata, 2004)
Henrique Cayatte	(Abreu, 2005); (Brandão, 2005); (Providência, 2004); (Reis, 2005); (Silva, 2005)
Jaime Martins Barata	(Abreu, 2005)
João Botelho	(Silva, 2005)
João da Câmara Leme	(Cayatte, 2004)
João Machado	(Abreu, 2005); (Brandão, 2005); (Providência, 2004)
João Nunes	(Brandão, 2005); (Providência, 2004);
João Paulo Cotrim	(Silva, 2005)
Jorge Afonso	(Providência, 2004);
Jorge Barradas	(Garcia, 2005); (Ramos, 2005)
Jorge Colombo	(Silva, 2005)
Jorge Pacheco	(Cayatte, 2004)
Jorge Pinheiro	(Cayatte, 2004)
Jorge Silva	(Brandão, 2005)
Jorge Vieira	(Cayatte, 2004)
José Augusto França	(Barata, 2005)
José Brandão	(Cayatte, 2004)
José Cândido	(Abreu, 2005)
José de Lemos	(Barata, 2004)
José Maria Ribeirinho	(Ramos, 2005)
José Pedro Martins Barata	(Abreu, 2005); (Brandão, 2005); (Cayatte, 2004);
José Rocha	(Keil, 2005)
Júlio Pereira	(Barata, 2004)
Júlio Resende	(Barata, 2004)

Lima de Freitas	(Barata, 2004)
Luís Filipe de Abreu	(Garcia, 2005); (Ramos, 2005)
Luís Miguel Castro	(Silva, 2005)
Luís Moreira	(Brandão, 2005)
Luís Ribeiro	(Ramos, 2005)
Luís Silva Dias	(Silva, 2005)
Luiz Duran	(Abreu, 2005); (Brandão, 2005)
Manuel Rodrigues	(Abreu 2005); (Garcia, 2005)
Marcelino Vespeira	(Barata, 2004)
Margarida Maria Schimmelpfenig	(Barata, 2004)
Maria Keil	(Brandão, 2005); (Rocha, 2004)
Mário Cesariny	(Barata, 2004)
Mário Feliciano	(Cayatte, 2004)
Max Bill	(Barata, 2004); (Cândido, 2005); (Garcia, 2005)
Miller	(Abreu, 2005)
Mily Possoz	(Barata, 2004)
Miriam Câmara Leme	(Barata, 2004)
Paquete de Oliveita	(Cayatte, 2004)
Paul Frand	(Providência, 2004)
Paula Ribeiro	(Silva, 2005)
Paulo Ferreira	(Barata, 2004); (Keil, 2005)
Paulo Limas	(Cayatte, 2004)
Raymond Loewey	(Abreu, 2005); (Cayatte, 2004)
Ribeiro da Silva	(Ramos, 2005)
Ricardo Mealha	(Brandão, 2005); (Providência, 2004)
Roberto Araújo	(Abreu, 2005); (Barata, 2004); (Garcia, 2005)
Rui Trindade	(Cayatte, 2004)
Sá Nogueira	(Abreu, 2005)
Sebastião Rodrigues	(Abreu, 2005); (Barata, 2004); (Brandão, 2005); (Cândido, 2005); (Cayatte, 2004);

	(Garcia, 2005); (Ramos, 2005)
Sena da Silva	(Abreu, 2005); (Cayatte, 2004); (Garcia, 2005)
Stuart Carvalhais	(Ramos, 2005);
Thomaz de Mello	(Abreu, 2005); (Barata, 2004); (Keil, 2005)
Tomás Fonseca	(Barata, 2004)
Vasco Branco	(Cayatte, 2004)
Vasco Lapa	(Brandão, 2005)
Victor Palla	(Cayatte, 2004)
Vilhena	(Ramos, 2005)
Vítor da Silva	(Ramos, 2005)

## 2. Enquadramento e Influência do Contexto

Da leitura transversal e interpretativa do Enquadramento e Influência do Contexto, podem distinguir-se quatro eixos de análise, designadamente de cariz económico, social, político e prospetivo.

### 2.1 Económico

A evolução da expressão visual gráfica foi influenciada pela situação económica do país. Na primeira metade do século, a economia era precária (economia protegida pelo Estado) estável, fechada à concorrência e, por isso, a comunicação gráfica estava muito ligada ao ponto de vista artístico (Keil, 2005) (Abreu, 2005) (Cayatte, 2004) e outros. No princípio da segunda metade do século (anos 50) há uma abertura económica, um desenvolvimento industrial e, também, a implantação de bancos e seguradoras (Rocha, 2004).

Esta evolução económica exigiu uma expressão gráfica mais «profissionalizada» e começa a registar-se uma mudança da representação

social destes *actores* da comunicação visual (Rocha, 2004). Esta evolução foi muito rápida devido à evolução da economia de mercado e à concorrência vertiginosa que se instalou. A entrada de empresas ou intermediários multinacionais fragmentou a comunidade geracional que se tinha estabelecido dos peritos do ofício e fez perder, em grande parte, a sensibilidade social que este grupo social sempre manifestou durante as décadas anteriores (Rocha, 2004). Refira-se a propósito que a construção de identidade profissional foi em parte, colmatada pelo aparecimento «oficial» da palavra design em 1971, em Portugal, na 1ª Exposição de Design Português realizada pelo INII. Antes dispersavam designações como artistas gráficos, artistas decoradores, arquitectos de exposições, ..., que identificavam os profissionais deste ofício.

A concorrência das multinacionais foi, nos últimos anos, um grande desafio e a causa de múltiplas dificuldades para implantação de grupos e *ateliers* fortes. No entanto, nos últimos anos, começam a desenhar-se políticas estratégicas nacionais, regionais e autárquicas que procuram acompanhar o desenvolvimento e dar marca portuguesa a determinados produtos (Providência, 2004). Contudo, o mercado é extremamente concorrencial, o que fez perder o carácter de artesanía desta profissão (Abreu, 2005), exigindo uma gestão rigorosa e de qualidade. A metodologia de projecto passou a sujeitar a actividade profissional a pressupostos de gestão e racionalidade económica.

## 2.2 Social

A dominante económica a que estão sujeitos os peritos do ofício, rompeu com o espírito de serviço à comunidade. A alteração do gosto e especificação de especialidades registou-se em paralelo com uma menor sensibilidade aos desafios sociais que hoje se colocam (Rocha, 2004) (Garcia, 2005). A diversificação do ofício fez emergir a necessidade de reconhecimento de territórios próprios (Brandão, 2005). Design Editorial, Ilustração, Webdesign,

Tipografia, Sinalética, Infodesign (design de informação) são, hoje, áreas de actuação do design gráfico, conexas, ainda que diferenciadas.

Por outro lado, o grande desenvolvimento registado em Portugal desde o 25 de Abril não foi acompanhado de um incremento de qualidade. “Tem faltado a Portugal um tecido empresarial mais moderno, inteligente e informado — eventualmente mais ligado à distribuição do que à produção industrial — e a sua «invenção» demorará demasiado tempo” (Providência, 2004). A este facto não é indiferente uma mentalidade dominante de resistência à inovação e à competitividade sustentadas, como é exemplo aquela que se entende na atitude de alguns industriais: “Mas se eu cheguei aqui sem designers, porque razão preciso agora dum designer?”. Como consequência, os produtos e serviços de maior qualidade são, na sua maioria, importados (Cayatte, 2004).

## 2.3 Política

A evolução dos regimes políticos no século XX trouxe sempre dificuldades a este grupo profissional cujo desempenho exige uma liberdade criativa. Durante o Estado Novo, embora a censura tenha sido extremamente forte nomeadamente na área dos livros e das publicações periódicas, António Ferro proporcionou e impulsionou uma dinâmica de modernidade gráfica e ilustrativa à política cultural do regime, à base de influências estrangeiras de que, na área da expressão gráfica, Fred Kradolfer foi o principal portador<sup>1</sup>. “São influxos periódicos como estes que vão configurando a expressão visual entre nós, mais do que verdadeiros impulsos endógenos” (Barata, 2004, linhas 58-60). Eventos importantes dos quais a Exposição do Mundo Português em 1940 foi o expoente mais visível, vieram tornar conhecidas algumas figuras significantes da expressão gráfica dessa época (Barata, 2004) (Garcia, 2005).

A 2ª Guerra Mundial fez surgir em força as correntes de base ideológica. O Neo-realismo e o Surrealismo acrescentam-se ao modernismo de base

racionalista já então relativamente implantado, e afirmam-se em oposição à arte oficial e ao gosto de que o SNI era o principal vector (Barata, 2004).

No entanto, a saída de António Ferro do SNI, em 1949, marcou um ponto de viragem na expressão gráfica. Outros factores contribuíram para a involução do grafismo na década de 50 como a vulgarização da fotografia a cores e o decréscimo de qualidade de autoria (Abreu, 2005).

A euforia revolucionária que se viveu após o «25 de Abril», ficou registada em variadas formas e expressões da comunicação visual. O acesso ao mundo interdito da liberdade de expressão e opinião, a avidez pelo mundo económico e culturalmente desenvolvido que a Europa registava há décadas, a expectativa de um futuro democrático e promissor, redundaram em torno de uma enorme alegria (Cayatte, 2005). Como que a recuperar de um longo período de anestesia a que tinham estado sujeitos, os portugueses participaram intensamente no processo revolucionário. Apesar da «oficialização» da liberdade de expressão, alguns entrevistados sentiram o seu trabalho condicionado por motivos de susceptibilidades partidárias (Silva, 2005) (Cândido, 2005).

## 2.4 Prospectivo

Nos últimos anos do século XX, correspondendo a um contexto de globalização e de integração europeia, existe uma reflexão considerável sobre a situação da expressão actual e sobre a forma de dinamizar grupos responsáveis, nomeadamente os *designers*. Os desafios actuais de maior qualidade e excelência, a mobilidade, a Internet e o trabalho em rede, permitem uma visão prospectiva de evolução da participação e interveniências deste grupo profissional no desenvolvimento do país (Providência, 2004) inferindo-se porém, a perda do desejo da marca pessoal inerente a alguns profissionais

bem como uma mudança de métodos de trabalho que obriga a constituição de novas equipas.

Também a requalificação do espaço e o conceito do tempo abrem novas problemáticas de estudo e intervenção: a simultaneidade e a instantaneidade da informação condicionam e configuram áreas como a sinalética e o *design* urbano aparecem nesse contexto (Cayatte, 2004).

### 3. Tecnologia

Em todos os entrevistados é patente a influência das tecnologias quer na concepção/produção dos seus trabalhos, quer na impressão. Pode dizer-se que há três grandes épocas de impressão: tipografia, fotocomposição e digitalização (Providência, 2004).

O método de trabalho de concepção/produção de material gráfico era, primitivamente muito condicionado pelo tipo de técnicas que existiam como o tira-linhas, a «rotring», e isso significava um outro tipo de profissão, de carácter artesanal mas simultaneamente, com mais marca do autor e traços da criatividade (Rocha, 2004) (Cayatte, 2004) (Cândido, 2005).

Por outro lado, muitos dos processos de trabalho que se desenvolveram antes da revolução informática foram resultantes de estratégias de defesa às limitações das tecnologias (Abreu, 2005).

Os entrevistados de uma geração anterior, embora não utilizem as tecnologias na concepção/produção dos seus trabalhos percebem a importância e utilizam-na como impressão e difusão das suas obras (Rocha, 2004). Outros profissionais têm colaboradores para as tecnologias que não dominam (Brandão, 2004).

Estas novas tecnologias não servem apenas para obter a impressão e divulgação (como, aliás, antigamente, apesar de todas as limitações técnicas,



os trabalhos de qualidade ficavam garantidos pela Litografia Portugal e a Manuel A. Pacheco (Lisboa), a Nacional, os Artistas Reunidos e a Litografia Maia (no Porto)) (Abreu, 2005), mas também surgem como novas linguagens que alteram os processos de trabalho e de comunicação, como o trabalho de *interface design* que foi realizado para a Expo-98 (Cayatte, 2004).

Para muitos peritos de gerações mais recuadas, a linguagem da informatização não está incorporada na forma de fazer as coisas. O computador aparece para muitos como forma de dar qualidade técnica final, evitando as morosas artes-finais (Abreu, 2005) mas, para essa geração, os processos informáticos ainda não estão totalmente incorporados no processo de trabalho. No entanto, para gerações mais recentes, elas são já uma forma de dar resposta aos diversos desafios. Jorge Silva diz que incorpora a tecnologia nos seus trabalhos e na resolução dos problemas (2005, linhas 340-390).

Por outro lado, assistimos hoje ao deslumbramento com os produtos da alta tecnologia que estão a ser totalmente massificados. Esta realidade não corresponde a uma melhor compreensão dos problemas mas antes a uma fragmentação de saberes sem possibilidade de selecção (Cayatte, 2004). No entanto, o uso mais moderno de aplicações de computadores como, por exemplo, o *interface design*, abrem novos caminhos (Cayatte, 2004).

A informatização tem hoje uma evolução vertiginosa e inesgotável que ainda não permite prever o futuro e que põe em causa profissões muito conceituadas, e que deram muito à evolução da comunicação visual gráfica, mas que desaparecem por desadequação. São exemplos o desaparecimento do compondor manual, do desenhador litógrafo, do *linotypista*, do fotocompositor (Cayatte, 2004) (Barata, 2004). Na concepção, o «arte finalista» é também uma profissão do passado (Brandão, 2005).

#### 4. Publicações Periódicas

Ao longo do século XX, as possibilidades crescentes resultantes do aperfeiçoamento das tecnologia – tipografia, litografia, fotomecânica e, mais recentemente as técnicas digitais – foram ganhando um significado expressivo em termos da informação visual, como se desenvolve no capítulo das técnicas.

A cultura visual da viragem do século ficou marcada pelo desenvolvimento das técnicas de impressão tipográfica que possibilitavam a utilização de diversas cores, e a articulação/complemento do texto com imagens. *A Paródia, O Século, O Diário de Notícias, O Mundo, a Ilustração Portuguesa* entre outros títulos, foram publicações que fruíram do avanço alcançado nas técnicas gráficas.

A evolução das tecnologias foi permitindo a simplificação dos processos de trabalho e abrindo campo a um mundo crescente de possibilidades. Assim, a tipografia exigia equipas muito especializadas e implicava um trabalho muito demorado, complicado, maquetes, artes finais (Cândido, 2005). No caso dos jornais, “era muito difícil obter efeitos visuais interessantes porque os jornais têm um tempo de produção limitado: a tipografia obrigava à composição a quente, (...) exigia uma serralharia muito complicada, por exemplo, se quiséssemos colocar a imagem de um actor sobre um texto, ou um texto recortado de acordo com a figura do autor, era uma coisa que demorava quase um dia a fazer. Hoje em dia, qualquer miúdo no computador faz isso em 30 segundos” (Ramos, 2005, linhas 38-45).

Havia poucas revistas e públicos característicos e nos jornais, eram geralmente os tipógrafos que faziam, como sabiam, o arranjo gráfico, que pouco variava da primeira à última página.

A mudança da tipografia para o *offset*, ou seja “do sistema de composição a chumbo (ou madeira) e de gravura de zinco (...) para os sistemas fotográficos, flexíveis e de composição electrónica, fotocomposição, paginação, película, ou

sem ser em película mas a frio” correspondeu a uma melhoria e a um grande «boom» das publicações periódicas. Começa a democratizar-se a informação.

Deste modo, a passagem para o *offset* proporcionou uma melhoria significativa da impressão e abriu um largo campo de possibilidades ao permitir novos formatos, introdução da cor...

As novidades das tecnologias eram conhecidas e adquiridas no estrangeiro (vide capítulo as exigências e as virtualidades da técnicas) (Ramos, 2005). Nos jornais, o *offset* apareceu apenas em 1969 com o caso pioneiro do Diário de Lisboa (Ramos, 2005). Só nesta altura surgiram as rotativas que permitiram os jornais utilizarem esta nova tecnologia. No entanto, antes desta data já era utilizado *offset* no processo folha a folha.

A massificação do número de tiragens correspondeu a várias mudanças estruturais: o conteúdo das notícias passou a ser condicionado pelos acontecimentos de «moda» que alimentavam a gradual emergência da cultura de massas, e pela concorrência da televisão.

A tecnologia *offset* já permitia uma grande qualidade mas, com a digitalização, reestruturou-se o modo de produção como a impressão e difusão que passa a ser simultânea e instantânea (Cayatte, 2004) e hoje é difícil caracterizar quais são o público-alvo dos jornais diários (Ramos, 2005).

A revista *Almanaque* foi nomeada por muitos como uma das publicações periódicas em que apareceram grandes inovações do ponto de vista gráfico e editorial (antes da era da digitalização), e onde ao redor dela se juntavam vários intelectuais com o mesmo fundo cultural (Cândido, 2004).

Nos últimos 10 anos apareceram jornais e publicações periódicas muito importantes que já compreenderam novos modelos de produção e que corresponderam à passagem da fotocomposição para a digitalização (Cayatte, 2004) (Providência, 2005) (Reis, 2005) (Silva, 2005).

Com os processos informáticos e a digitalização houve uma mudança completa na produção das publicações periódicas sobretudo porque a matriz que está na base da sua produção é previamente construída, modeliza o formato do artigo. É todo um novo tipo de trabalho com muitas interdependências (Cayatte menciona a inovação da “The Whell” no *Independent* orientada para o cruzamento da informação, a seriação da informação, a reconfiguração dessa informação e a reflexão sobre ela). A existência de *templates* – modeliza a edição (Cayatte, 2004).

Todas as variáveis que entram na composição das publicações periódicas são simultaneamente consideradas e, por isso, exigem um modelo próprio o que aumenta a produtividade (Cayatte, 2004). As mesmas pessoas fazem mais o que transforma os jornais em empresas novas, muitas delas suportadas por negócios colaterais (Silva, 2005). Se antigamente os jornais eram suportes de grandes bases ideológicas, agora transformaram-se em negócios.

Com as novas funções das publicações periódicas, emergem outros profissionais, equipas de outras geração que já não têm o mesmo fundo cultural que as anteriores. Para a maioria dos entrevistados, a implementação das novas tecnologias ficou relacionada com a perda da cultura do objecto. A imaterialidade foi consequência da era informática (Cayatte, 2004) (Abreu, 2005) (Cândido, 2005) (Keil, 2004) (Garcia, 2005).

A era informática correspondeu também à mudança total do grafismo. Por outro lado, um mercado muito competitivo e concorrencial suscitou um grafismo mais agressivo.

Importa ainda destacar que as novas tecnologias permitiram a manipulação e por isso deixou de se saber quais são as fontes fiáveis (Reis, 2004). Há muita inovação dos processos que criam novas equipas (Cayate, 2004) embora existam aspectos negativos acoplados como a menor riqueza de ilustração que se vai buscar/copiar ao *software* (Cayatte, 2004) e que correspondem a uma

degradação da ilustração e do grafismo. Nos trabalhos dos anos 40 havia uma autenticidade e veracidade que hoje em dia é mais difícil encontrar (Cayatte, 2004) (Cândido, 2005).

Entre os especialistas que emergiram neste novo período destaca-se o Director de Arte que é o profissional que realiza a supervisão geral do trabalho da imagem (fotógrafos, paginadores, jornalistas, editores). Existe também o Director de Grafismo que é o responsável pelo trabalho de paginação. Há quem acumule estas duas funções, mas a tendência é para a especialização. No entanto os Directores de Arte têm sido confrontados com um mundo de dificuldades porque são intensamente condicionados pelos acontecimentos que vendem, pelos nichos de negócios que estão por fora das publicações periódicas que ainda não são estruturas organizadas (Silva, 2005).

Muitos dos entrevistados nomearam os grupos empresariais espanhóis no domínio das nossas publicações periódicas e que aliás, introduziram de uma forma considerada quase unanimemente, uma melhoria significativa. Os jornais de distribuição gratuita correspondem a uma forma de informação rápida e descartável e são o reflexo de novos hábitos e tempos de leitura (Ramos, 2005).

## Nota Conclusiva

A recolha de entrevistas revestiu-se de grande valor para a investigação pela importância e novidade dos dados obtidos, elementos que não se encontraram nas fontes documentais recolhidas e analisadas. Por outro lado, a facilidade de comunicação encontrada com os entrevistados permitiu estabelecer conversas informais em que se inferiram ideias e contributos de grande valor: as «histórias de vida»<sup>2</sup> dos actores significantes revestiram-se de uma importância crucial para a compreensão dos factores e componentes de configuração da expressão visual gráfica no período de estudo<sup>3</sup> e abriram questões que possibilitaram o entendimento mais alargado da temática de investigação.

“Nas entrevistas, a fonte está à nossa frente, tem cara, corpo, fala...” (Almeida, 2006, p.31). Sem descurar a importância da objectividade na análise dos resultados, esta forma de recolha directa permitiu enriquecer a reflexão e investigação porque possibilitou a aferição de emoções e sentimentos que os entrevistados iam revelando à medida que fluíam as suas memórias e recordações e uma aproximação à realidade vivida através do melhor entendimento dos sentidos e significados dos seus percursos.

No entanto, todas as entrevistas realizadas foram *entrevistas de estudo* que não visam influenciar o comportamento dos interlocutores e que, em princípio, terão pouca ou mesmo nenhuma influência sobre o comportamento dos entrevistados (Ghiglione e Matalon, 1993). O principal objectivo das entrevistas realizadas no âmbito desta investigação foi, e de acordo com Mariana Alves (2003), a obtenção de informação para compreender de modo mais aprofundado o objecto em estudo, o que exige a leitura do seu conteúdo manifesto mas também a análise e inferência do que explica esta ou aquela afirmação dos entrevistados.

---

## Notas

<sup>1</sup> “Dos chamados modernos, muitos eram estrangeirados que vinham de Paris como Mily Possoz, Paulo Ferreira, Carlos Botelho. Nessa altura havia assim uns *flashes*, umas coisas que aconteciam que traziam uma imagem de frescura e inovação, um «sopro do mundo» como, por exemplo, a actuação dos Ballets des Champs Elysés com cenários de Christian Berard. Fred Kradolfer também já se tinha fixado, então, em Portugal. Era um estrangeiro e foi o grande impulsionador da modernidade nas artes gráficas em Portugal. São os estrangeiros que trazem outra visão, outros contactos. (...) Também Hein Semke, ferroviário suíço reformado, veio para Portugal à procura de um país mais seco. Dedicou-se à cerâmica e foi o verdadeiro impulsionador dos ceramistas modernos. Casou com Margarida Maria Schimmelpfenig que também fazia cerâmica e ambos colaboraram com o SPN” (Barata, 2004, linhas 50|64).

<sup>2</sup> Sobre «história de vida» dedicou-se especial atenção ao trabalho realizado por Maria Antónia Pires de Almeida “A Revolução no Alentejo: memória e trauma da reforma agrária em Avis, Lisboa, ICS, 2006” e a importância crescente que estes testemunhos adquirem na investigação em ciências sociais, como nos refere a autora (Almeida, 2006, p.27). A autora é licenciada e doutorada em História e especializada em História Social Contemporânea e dedica-se aos temas associados à História Oral, às Memórias e Identidades, à Sociologia e ao Património.

<sup>3</sup> Nas duas entrevistas realizadas por e-mail, não obtivemos esta componente mas tentámos colmatá-la com leitura adicional sobre os entrevistados em causa.





## PARTE IV

### Leitura Interpretativa da **Evolução da Expressão Visual Gráfica**, em Portugal e no Séc. XX, através das Publicações Periódicas

## Nota Introdutória

A parte IV corresponde à leitura interpretativa da evolução da expressão visual gráfica, em Portugal e no século XX, através do caso das publicações periódicas. Esta leitura resultou do confronto do trabalho realizado na parte I e na parte II com os depoimentos dos peritos entrevistados - parte III, e permitiu a definição das características dominantes e o traçar de um quadro de evolução da expressão gráfica, interpretando-se esta evolução, também, através das forças que configuraram e condicionaram a expressão visual em Portugal, no período em estudo.

Nesta parte da Tese consideram-se para efeitos de sistematização e apresentação três grandes períodos dentro do horizonte temporal abrangidos pelo estudo, balizados arbitrariamente pelo início do século e a 1ª Guerra Mundial, entre Guerras, a 2ª Guerra Mundial e a actualidade. Considerou-se que aqueles eventos configuraram momentos de ruptura de paradigmas e de inflexão profunda na expressão visual e portanto na sua vertente gráfica.

Relembre-se que esta tese de investigação, seguindo uma abordagem de narrativas paralelas tipificada na escola «*des Annales*», tem como objectivo procurar as relações e significados entre as Formas e as Expressões da Comunicação Visual em Portugal, no Século XX, compreendendo e interpretando as forças endógenas desta evolução, designadamente da evolução da expressão visual gráfica através do caso das publicações periódicas.

Para melhor ilustração da evolução do grafismo, para além das imagens que se apresentam nesta parte, é adicionado à tese um Anexo de Imagens que serve de ilustração documental às linhas de força da evolução da expressão visual no século XX.

## Capítulo 10

### Os Primeiros Decénios do Século XX



## 1. A Herança do Fim do Século XIX

### O Realismo Ingénuo, a Influência Francesa e o Realismo na Gráfica

O século XX nasceu num clima de grande entusiasmo e optimismo consequente das possibilidades da técnica e da ciência, marcando um breve período de bem-estar e progresso designado por *Belle Époque*.

O promissor mundo industrializado e urbano vivia um período radioso e desfrutava as novas tecnologias com grande satisfação. A electricidade, o telefone, o automóvel, o avião, a fotografia, o animatógrafo, a par de inúmeros outros avanços técnicos ainda nascentes, proporcionavam novos hábitos e vivências a um mundo ávido de novidade<sup>1</sup>. Londres, Berlim, Nova Iorque e Chicago eram já grandes cidades mas Paris ditava a moda, os costumes e regras sociais e exhibia nas seguintes Exposições Universais, as espectaculares invenções da tecnologia.

Mas o contexto de aparências e comportamentos desta «bela época» camuflava profundos conflitos, equívocos, tensões sociais e interrogações herdadas do século XIX que, ao emergirem do estado latente, iriam determinar profundas mudanças no desenvolvimento do novo século, como se desenvolve no capítulo dedicado ao enquadramento cultural.

A Portugal, alheio à cultura industrial, o espírito do tempo chegou mais tarde. O século XX nascente iria revelar entre nós, ainda, um prolongamento do gosto revivalista-historicista, proliferando a produção do *pastiche* industrial em detrimento da função dos objectos, falseando materiais e técnicas na tentativa da cópia do antigo<sup>2</sup>.

A divulgação da imagem do país no estrangeiro foi realizada na Exposição Universal de Paris de 1900<sup>3</sup>, apresentando o Pavilhão de Portugal e Colónias de Miguel Ventura Terra uma gramática arquitectónica cosmopolita embora, no projecto interior da Secção Agrícola o mesmo arquitecto apresentasse uma decoração nacionalista “pitoresca” (Souto, 2000, p.37)<sup>4</sup>.



Fig.2  
Autor desconhecido  
s\data  
[Livraria Minerva]

Um pretenso «estilo português»<sup>5</sup>, promovendo a produção nacional e a protecção das artes populares (Santos, 2003), perdia influência porque uma nova burguesia urbana<sup>6</sup> começava a ser seduzida pelos modelos franceses promovidos pelos Armazéns do Chiado, ao estilo do *Printemps* de Paris, e divulgados em revistas como a *Ilustração Portuguesa*.

O desenvolvimento dos processos litográficos impulsionou, nesta época, o incremento das artes gráficas e da publicidade e o nascimento da profissão do desenhador-litógrafo que era o profissional que transcrevia para a pedra os originais do artista, e que na ausência destes, fazia como sabia cartazes, embalagens, ilustração e todo o tipo de produção gráfica, como se desenvolve no capítulo dedicado às formações profissionais.

É do trabalho desenvolvido por esta classe profissional que, embora muito hábil e entendedora da técnica de impressão, não possuía formação artística e estava alheada dos meios em que se formavam e debatiam as novas correntes artísticas, que assenta a pouco considerada «estética da lata de bolachas»<sup>7</sup>, marcando toda a arte gráfica na transição do séc. XIX para o séc. XX.

Esta estética, caracterizada pelo desenho realista ingénuo e incipiente e por imagens graficamente complexas, ornamentadas e saturadas que frequentemente podiam incluir ornatos manuelinos, a cruz de Cristo entre

outros outros motivos, correspondeu a um acrítico «olhar» de um gosto pequeno burguês<sup>8</sup>. As agências de publicidade começaram a surgir, sendo o ETP, Escritório Técnico de Publicidade<sup>9</sup>, sediado no Porto e propriedade de Raul de Caldevilla.

Para a realização de «cartazes de arte», cartazes publicitários litografados que ganhavam um crescente impacto pela sua possibilidade de comunicação em larga escala de uma *determinada* informação<sup>10</sup>, Raul de Caldevilla contratou diversos artistas cujo trabalho respondia às necessidades publicitárias de rodutores como os dos vinhos Ribamar ou do tónico farmacêutico Sanogenol<sup>11</sup>.

Esta empresa transformou-se, mais tarde, na 'Empresa do Bolhão Lda' que deu continuidade ao trabalho de elevada e reconhecida qualidade (Guimarães, 2001, p.11). No entanto, este primeiro atelier muito reconhecido no Porto não satisfazia o gosto mais audaz do cliente (França, 1987).

Adriano Ramos Pinto percebeu que o sucesso do negócio da sua casa exportadora de vinhos do Porto passaria inevitavelmente pela divulgação de uma imagem forte e eficaz que fosse rapidamente reconhecida pelos consumidores. Para atingir este fim, rodeou-se dos melhores artistas nacionais e procurou, também no estrangeiro, os criadores gráficos que melhor conseguissem dar forma às suas ideias publicitárias que divulgavam a gramática visual do movimento *Art-Nouveau* de linhas simbólicas e estilizadas<sup>12</sup>.

Foram, aliás, estes últimos que lhe proporcionaram os cartazes mais reconhecidos pela qualidade da sua composição gráfica, predominando a figura feminina apresentada como motivo de desejo, de sensualidade de erotismo e tentação<sup>13</sup> (Guimarães, 2001). Também publicações como a *Ilustração Portuguesa* mostravam o estilo orgânico e fluido e a letra curvilínea e floral, tão característicos da influência francesa.



Fig. 3  
Alonso  
*Ilustração Portuguesa* [Edição Semanal do Jornal *O Século*]  
1907  
(Vieira, 1999a)

O carácter inovador deste movimento fundamentado pela atitude tendente a repudiar a inspiração em estilos passados e a privilegiar um retorno aos temas da natureza, às formas dos seres vivos e à fluidez das impressões do movimento, teve grande receptividade na moda e na vida da sociedade europeia do final do século XIX, atingindo a sua máxima popularidade com a Exposição Universal de Paris de 1900. Esta reacção às ornamentações revivalistas da sociedade industrial foi acompanhada pela preocupação em estabelecer uma aliança entre arte e técnica e uma forte componente teórica substantiada na reflexão sobre a função dos objectos<sup>14</sup>.

A inspiração na natureza em formas vegetalistas (podendo ser tratadas em curva e contracurva ou em recta), a exaltação da mulher (que acaba por se unir à flor em longos cabelos desdobrados em ondulações), a influência japonizante (grafismo construtivo-simbolismo, estilização, extrema sensibilidade pela natureza, sentido despojado para os interiores), foi referências estilísticas deste movimento.

Mas, para além dos cartazes e embalagens publicitárias, também o bilhete-postal ilustrado, o almanaque, os programas, bilhetes de entradas, cartazes e outros elementos gráficos de divulgação do teatro – o espectáculo com maior adesão na época, adquiriam grande visibilidade<sup>15</sup>.



Fig.4  
 Rafael Bordalo Pinheiro  
*A Paródia* [A Política a Grande Porca]  
 1900  
 (Valdemar, 2000)



A fotografia chegava às páginas dos jornais diários e o processo gráfico ia experimentado novas combinações com a apresentação simultânea de ilustração e imagem fotográfica, como nos mostram as páginas da época do *Diário de Notícias*, *O Século*, o *Jornal de Notícias*, *O Mundo*, entre outros, originando uma verdadeira revolução no panorama visual da imprensa.

Refira-se a propósito que o crescente número de títulos de jornais que aparece nesta época é indicador da apetência do grande público por notícias e informação. A imprensa representa assim um primeiro meio de comunicação de massas que juntamente com a rádio e o cinema surgidos mais tarde, contribuem para o fenómeno do “«homem comum», dominado pela «cultura de massas» e pelas «artes» produzidas para ele (...) fenómeno que se acentua à medida que se avança no século XX e que se vai consolidando com o triunfo da civilização tecnológica” (Monteiro, 1997, p.35).

Na esfera do desenho de imprensa portuguesa foi fundamental a acção de Rafael Bordalo Pinheiro que, desde o último quartel do século XIX e nos jornais *António Maria* ou *A Paródia*, utilizou a caricatura para a elaboração de uma crítica realista personalizada. O realismo nas artes gráficas ficou marcado pelo traço de sátira política deste artista - desenhos como *A Política: A grande Porca*, com a colaboração do filho Manuel Gustavo e editados pelo jornal

A *Paródia*, registaram a crise e o declínio da monarquia. A figura do *Zé Povinho*, criado por Bordallo Pinheiro nas páginas da *Lanterna Mágica*, tornou-se um emblema sociológico do povo português revoltado contra os poderes instituídos<sup>16</sup>.

## 2. O Advento da Estética Modernista

### Os Primeiros Indícios de Ruptura: A Exposição dos Humoristas Portugueses

Finalizado o clima da *Belle Époque* que marcara o início do século XX, seguiu-se a emergência do tempo em que tudo foi questionado, posto em causa, experimentado. Gostos, convicções e convenções foram subvertidos conscientemente como reacção ao conservadorismo mental e social. Mas este tempo de interrogações das certezas do fim do século XIX foi acompanhado por sentimentos de grande angústia, dúvidas e perturbação:

- A 1ª Grande Guerra e todos os acontecimentos de crise política e social que a antecederam, alteraram profundamente a vida dos países envolvidos. O mundo assistiu ao horror do massacre e viveu restrições de toda a ordem. Seguiu-se a Revolução soviética que serviu de alimento ao entusiasmo revolucionário em todo o mundo, mas ao mesmo tempo, desabrocharam os nacionalismos exacerbados. A Europa dividiu-se e alterou a ordem do mundo.

- Nas Artes Plásticas assistiu-se à extraordinária manifestação de ideias e concepções estéticas desde os primeiros anos do século XX. As sucessivas experimentações provocavam e rejeitavam as certezas adquiridas e a segurança das representações convencionais, alterando em definitivo os cânones de representação da arte ocidental<sup>17</sup>.

Depois do trabalho inovador dos Impressionistas, a subversão daqueles cânones prosseguiu com a abordagem Cubista, reconstrutora da representação espacial com abandono das bases perspectivas, e o Futurismo

celebrando a era da máquina, a velocidade e o estilo de vida moderno. Basta evocar como referências *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso, e a publicação do Manifesto Futurista por Marinetti.

- O conhecimento dos comportamentos humanos foi profundamente afectado pela emergência da psicanálise, com Freud e Jung. Também a filosofia, a física, a matemática, a literatura, a música procuraram novos caminhos e direcções, como se desenvolve no capítulo do enquadramento cultural.

Em Portugal, a Instauração da República em 1910 foi acompanhada por mudanças profundas na sociedade. A aristocracia perdeu os seus direitos e o povo ganhou um novo estatuto social. Novas liberdades, novos costumes, novas estéticas, novas modas e alguns ecos de emancipação feminina conheceram então uma nova expressão. A maçonaria ganhou poder e foi a força estrutural do governo republicano.

O novo regime utilizou profusamente a imagem para divulgação dos grandes ideais de liberdade e democracia e consolidação da mensagem republicana. O busto da república e a bandeira criada por Columbano Bordalo Pinheiro foram símbolos imagéticos deste novo período político e elementos centrais de quase toda a propaganda visual.

A fotografia conheceu um grande desenvolvimento, e o seu uso vulgarizou-se na cobertura dos grandes acontecimentos sociais e no registo de cenas familiares. O aparecimento de novas técnicas de reprodução fotográfica, rápidas e acessíveis, possibilitou a criação da imprensa ilustrada. Com a fotografia e com as novas técnicas fotográficas, nasceu a fotomecânica e com ela o inevitável fim do desenhador-litógrafo.

Mas se umas profissões morrem, outras inevitavelmente acabam por nascer. Joshua Benoliel, Aurélio da Paz dos Reis e outros fotógrafos de imprensa acompanhavam os acontecimentos do quotidiano e as suas reportagens



Fig. 5  
Cristiano Cruz  
Cartaz para a 2ª Exposição dos Humoristas Portugueses  
1913  
(Centro Português de Design, 2000)

apareciam na *Ilustração Portuguesa*, *Os Serões*, e em outras publicações congéneres. “A fotografia de imprensa permitiu criar um novo tipo de publicação, em que a imagem já não só ilustrava as palavras como se tornava no elemento central da comunicação. A ilustração da imprensa com um grande número de imagens também lhe permitiu chegar a um número maior de pessoas, tornando-se num elemento essencial da política do seu tempo” (Pinheiro, 2002, p.41).

Note-se, em relação à aplicação da fotografia na expressão visual impressa que, num primeiro tempo, as câmaras fotográficas pesadas, com focagem pelo vidro despolido exigindo o pano preto escurecedor, e emulsões lentas, exigindo «poses» longas e sólidos tripés, conduziram a um uso limitado e tímido da Imagem fotográfica circunscrito a cenas estáticas, grupos, retratos, paisagens, etc. Depois, o desenvolvimento de emulsões mais rápidas e câmaras chamadas «de reportagem», mais leves e com enquadramento por visor exterior, permitiu o «instantâneo», que por sua vez permitiu a especialização do «foto-repórter». A «foto-reportagem» veio a tornar-se progressivamente mais importante na expressão visual gráfica no século XX.

A vaga modernista que se vivia nas grandes cidades da Europa Ocidental foi propagando-se a todos os meios que estavam receptivos às mudanças profundas operadas pelas vanguardas. Paris era a cidade de reunião e irradiação da expressão artística onde também confluíram jovens artistas portugueses. Fortemente influenciados pela efervescente vida cultural deste centro em plena revolução modernista, contestariam o academismo estético e literário português assente na gramática naturalista, herança do século XIX.

Os primeiros desafios pelo traço de Almada Negreiros, Cristiano Cruz, Emmérico Nunes, Jorge Barradas, Stuart de Carvalhais, Alfredo Cândido, Cândido da Silva, Francisco Valença, Alonso, Amarelhe Rocha Vieira, aconteceram nas Exposições dos Humoristas Portugueses que, em 1912 e 1913, abalaram Lisboa. Em Portugal, o modernismo foi introduzido pela vertente humorista, pela caricatura e pela ilustração e ficou essencialmente confinado aos jornais e revistas, espaço permitido ao estilo inovador e expressão pioneira destes jovens artistas.

*O Zé, A Garra, O Pardal, O Tiraolhos, A Bomba, O Thalassa, O Moscardo, A Lanterna, O Nabo, Papagaio Real, Os Ridículos, O Riso d'a Vitória* e outros títulos da imprensa satírica, registavam os primeiros sinais do modernismo em Portugal. Também publicações como *A Ilustração Portuguesa*, o *Notícias Ilustrado* ou *O Século Cómico*, suplemento humorístico do *O Século onde se destacava* a banda desenhada *Quim e Manecas* realizada por Stuart de Carvalhais, registavam o traço modernista.

O forçado regresso de Paris, por motivo da guerra, de jovens estudantes artistas como Eduardo Viana, Amadeu de Souza-Cardoso e Guilherme Santa-Rita, causou uma rotura no movimento modernista dando origem à afirmação do futurismo que, na forma literária, o número 2 da revista *Orpheu* (sob direcção de Fernando Pessoa e de Mário de Sá-Carneiro) divulgou. Nesta

publicação, Santa-Rita provocou os ideais republicanos, defendendo “a direita monárquica e identificando a democracia com a mediocridade (...) não escondendo o seu ultramonarquismo e reaccionarismo” (Vieira, 1999b, p.109).

Em 1917, Almada Negreiros dirigiu a 1ª Conferência Futurista e, mais tarde, com Guilherme Santa-Rita lançou o primeiro número de *Portugal Futurista* que acabou por não ser distribuído por impedimento da polícia. A versatilidade criativa deste autor ficou testemunhada em variados trabalhos como foram exemplo a cenografia e os figurinos, por influência da passagem por Lisboa dos *Ballets Russes* de *Diaghilev*.

### **3. O Desenho *Art-Déco***

#### **Fred Kradolfer e a Evolução das Artes Gráficas**

#### **A Transformação do Uso da Cor no Ambiente Visual**

A catarse do fim da Primeira Guerra Mundial tomou forma de aventura e excentricidades. O respirar de alívio converteu-se num clima de grande optimismo, de festa e de prazer acompanhado pelo som do *jazz*, dos *blues*, ou dos ritmos do *charleston*. Mas esta época de sonho e excessos viria a ter o seu colapso com o *crash* da Bolsa de Nova Iorque em 1929 e por todas as dramáticas repercussões políticas, sociais, económicas e culturais que levaram o mundo à Grande Depressão.

Enquanto o questionamento dos grandes fundamentos e certezas dos século XIX operava grandes transformações de fundo nos planos científico, cultural e comportamental, o espírito do tempo destes loucos anos 20, com todas as possibilidades dos tempos modernos, repercutia-se no consumo, no gosto e em mudanças de atitudes e comportamento sociais.

Num quotidiano cosmopolita despreocupado ganhava especial destaque a realidade de emancipação da mulher<sup>18</sup>, que surgia ousada, elegante e sensual numa silhueta adelgada e cabelo «à la *garçonne*» divulgado por Channel.

Uma elite económica enriquecida durante a guerra, que rejeitava a arte nova, satisfazia-se com os materiais luxuosos de vanguarda e o estilo decorativo *Art Déco*, de linhas geométricas e com influências ecléticas como “a civilização egípcia, arte tribal, surrealismo, futurismo, construtivismo, neoclassicismo, abstracionismo geométrico, cultura popular e movimento moderno” (Fiell, 2000, p.49).

Este movimento epocal com referências como os *Ballets Russes*, sentido de luxo exotista e orientalizante, Paul Poiret, transatlânticos, Hollywood, Josephine Baker, alta costura (Lavin, Dior, Chanel, Cartier), gosto pelo acessório, pela música e café concerto, teve o seu apogeu em 1925, na Exposição Internacional das Artes Decorativas de Paris. Foi também um movimento que registou um grande desenvolvimento das artes gráficas que reflectiram uma geometrização e estilização da imagem, distinguindo-se na concepção de cartazes publicitários, os artistas Cassandre e Paulo Colin entre outros (Lage, 2002).

Convém aqui assinalar a transformação do uso da cor no ambiente visual, sobretudo no campo gráfico, emergindo da confluência do gosto, dos significados e intenções e das possibilidades técnicas. Essa transformação revela-se intensamente nas décadas que são bem tipificadas pelo movimento *Art-Deco*, mas que se alarga ao século XX na sua totalidade – e até ao presente.

O uso da cor, tanto no grafismo como no traje, na pintura, na decoração e na arquitectura estava limitado ao uso de gamas de cor, de escalas, tonalidades e texturas marcadas por uma discrição, uma sensibilidade herdadas do fim do século e tomadas como representando um certo «bom gosto». O uso de cores estridentes, justaposições de cores dissonantes ou apostas na clássica análise de Ostwald, e usadas por vezes com a máxima intensidade possível, representava uma «declaração» de princípio, uma atitude

de exigência de renovação quando mesmo até de provocação. Nesse sentido, a «cor», usada assim, tornou-se um claro indicador do «espírito do tempo», para lá mesmo das suas específicas utilizações estilísticas.

Porém, convém entender que se nas artes gráficas o aparecimento de técnicas e maquinaria que permitiu os grandes «a-plats» ou «planos cheios» que configuraram muito do aspecto do grafismo sobretudo publicitário, todo o ambiente cromático da sociedade sofreu uma transformação idêntica. A esta transformação não é estranha a indústria química, e das suas aplicações na indústria das tintas: com o desenvolvimento dos pigmentos à base de crómio, dos corantes de base orgânica (anilinas, sobretudo) e dos veículos orgânicos sintéticos, as tintas tornaram-se baratas e acessíveis.

O mobiliário, os automóveis, os aparelhos de todas as naturezas, surgiram cheios de cores brilhantes, por vezes ostensivamente estridentes, e a própria publicidade registou, progressivamente anúncios a tintas e fabricantes de tintas<sup>19</sup>.

Na arquitectura tornou-se evidente o uso da cor intensa como elemento de definição do espaço e das relações espaciais<sup>20</sup>, pela influência do trabalho desenvolvido por alguns artistas. Como refere Moreira da Silva (1999), paralelamente à ausência de cor e ornamentação do movimento purista e funcionalista da Bauhaus que, impulsionado por Gropius na abordagem da arquitectura, entendia o branco, claridade e luminosidade como valores de liberdade e espaciais, Le Corbusier utilizou com grande gosto a cor para complementar e suportar a concepção geométrica da arquitectura dos edifícios, como foi exemplo o uso do vermelho, verde e azul na definição do espaço de um apartamento em Berlim.

Para este outro entendimento do uso da cor na arquitectura teve grande importância o trabalho desenvolvido pelo movimento holandês De Stijl. “Os membros mais conhecidos deste movimento foram Piet Mondrian e Theo van





Fig. 6  
Fred Kradolfer  
Cartaz turístico  
1931  
(Centro Português de Design, 2000)

Doesburg que vieram a ser os primeiros porta-vozes do movimento, e Gerrit Rietveld, um arquitecto que produziu alguns dos poucos objectos construídos neste período. De Stijl imprimiu um enorme desenvolvimento no uso da cor, como parte integrante do processo de *design* e ferramenta para a criação de uma nova experiência espacial. Nenhum outro movimento tinha empregue a cor, nesta extensão, como ideia conceptual espacial e nenhum havia reconhecido, e utilizado na prática, a capacidade desestruturante da cor. Outros movimentos que empregaram a cor como base para o *design* conceptual foram o Construtivismo, no qual a cor desempenha um papel simbólico (Silva, 1999, p.2 in Cheernikov, 1989), e o Expressionismo” (Silva, 1999, p.2). A cor com todos os efeitos possíveis foi um dos grandes contributos da modernidade. A utilização da cor como elemento da composição arquitectónica é hoje objecto de uma disciplina e uma investigação sempre em curso, e com métodos próprios (Silva, 1997, 1999, 2000, 2006).

-----

Em Portugal, o horror à confusão e desordem decorrentes do período político da Primeira República, abriu caminho à imposição da ditadura militar em 1926. Apesar de todos os condicionamentos e restrições impostos pelo

Estado Novo, o país não ficou indiferente ao espírito do tempo que revistas como a *ABC*, a *Ilustração*, a *Ilustração Portuguesa*, o *Notícias Ilustrado*, a *Modas & Bordados*, a *Eva* ou a *Voga* divulgavam<sup>21</sup>.

Não pode esquecer-se a acção do suíço Fred Kradolfer que, chegado a Lisboa em 1927 e portador de uma diversificada formação académica, trouxe os conhecimentos, experiência e exemplos que permitiram a divulgação da linguagem moderna na comunicação gráfica (Santos, 2003). A simplificação formal, as imagens simbólicas, as formas estilizadas foram elementos da nova gramática visual, entusiasmando e estimulando um grupo grande de artistas que ganhavam consciência da eficácia do espírito de síntese na comunicação. A saturação da mensagem e o elogio do anedótico passaram a ser sinais de inadequação e atraso nas práticas profissionais.

O *night-club* Bristol, publicitava a atmosfera de festa e de prazer na revista *ABC* com o traço inovador das capas de Jorge Barradas. “Fazer capas era o fito dos artistas por ser o trabalho mais bem pago. Jorge Barradas deixou-nos as capas da *ABC* e António Soares, «apadrinhado» por António Ferro, as da *Ilustração Portuguesa*. Bernardo Marques fez capas para a *Ilustração* de 1926 a 1935” (França, 1982, p.2).

Eram aliás a imprensa e as revistas, como a citada *ABC*, *Civilização*, *Contemporânea*, *Ilustração*, *Ilustração Portuguesa* ou *Magazine Bertrand*, que apresentavam, pelo desenho de criativos desenhadores modernistas, a análise do quotidiano cosmopolita desta época epicurista, a observação atenta da comportamentos e aparências da nova figura feminina, o registo do gostos e convenções destes anos 20.

Embora a fotografia conhecesse um grande desenvolvimento nesta época, esta centrou-se na “reportagem”; a inexistência das técnicas da cor e uma certa dificuldade em utilizá-la de um modo criativo reduziram a sua presença no panorama visual, tendo os esforços para alargar o seu âmbito expressivo (por

Fig. 7  
Jorge Barradas  
*ABC*  
1920  
(Vieira, 1998)



exemplo com Man Rae) ficado entre nós sem grande eco. O desenho, a ilustração e a pintura, mais livres de constrangimentos técnicos e de aplicação mais directa e diversificada, ajustavam-se melhor ao espírito do tempo.

A sensualidade feminina captada por Jorge Barradas; a vida elegante e boémia, da qual era protagonista, por Stuart de Carvalhais, as disparidades e assimetrias sociais por Bernardo Marques influenciado pelo expressionismo germânico; as diferentes realidades da vida moderna pelo traço de influência germânica de Emmérico Nunes; a caricatura da vida elegante, e especialmente das figuras do teatro nacional, por Amarelhe; a estilização das figuras por António Soares; o comentário humorístico na coluna desenhada *Ecos da Semana* do semanário *Sempre Fixe*, por Carlos Botelho (Vieira, 1999c) entre outros traços característicos que diversos desenhadores realizaram para o mercado das publicações periódicas, reflectiam e retratavam o panorama e a atmosfera desta década.

Emergindo neste clima de espectáculo, o teatro, a revista e o cinema adquiriam grande popularidade, e a cenografia e os figurinos conheciam uma evolução para uma imagem modernista. Os cenógrafos profissionais viriam a se influenciados pelo trabalho pioneiro que António Soares, Almada Negreiros,

Sarah Afonso, Thomaz de Mello, Barata Feyo, Stuart Carvalhais, Jorge Barradas, Leitão de Barros, Paulo Ferreira e Maria Adelaide Lima Cruz realizaram nos cenários e figurinos modernos para as revistas do Trindade e do Parque Mayer (Santos, 2003).

“A decadência do liberalismo, as sucessivas loucuras de Primeira República, o envolvimento numa guerra que não era a nossa, tudo isto foi a sorte da primeira geração de Novecentos, a geração heróica e poética mas estouvada e esbanjadora. Foi a «geração Fernando Pessoa», que compreendeu que não havia saída: ‘Ó Portugal, hoje és nevoeiro...’. A evidência dessa catástrofe fez com que os seus filhos mudassem decididamente de rumo. Seguiu-se-lhe assim a geração Salazar e o anseio da segurança e estabilidade. Qualquer que fosse o preço. Os anos 30 e 40, em que o mundo se incinerou nas loucuras de monstros, teve em Portugal uma geração cordata e provinciana, que deixou os sonhos de revolução em troca de uma vida mansa, apenas exaltada nas glórias longínquas do Império”, segundo João César das Neves (2007, p.9).

Mas esta vida acomodada ao enquadramento «securizante» da ordem estava entranhada por um profundo mal-estar. Muitos tentavam outro fôlego e uma pequena minoria conseguiria respirar outros ares, sempre sob o olhar atento do Estado Novo. A expressão gráfica foi reflexo desta frincha para o mundo livre, como se desenvolve no próximo capítulo.

## Capítulo 11

### A Meio do Século



## **1. A Abertura à Exploração Gráfica**

### **O Estado Novo, António Ferro e a Abertura à Criatividade**

Imerso na Grande Depressão, o mundo viveu nos anos 30 um contexto de crise intensa nos campos político, social, económico e cultural. Simultaneamente, e em consequência do clima de medo, miséria, e desesperança, emergiram e desenvolveram-se os regimes ditatoriais.

- Na Itália, Mussolini prometeu a salvação da pátria e expandiu a sua política fascista;

- Na Alemanha, Hitler assumiu o poder em 1933 e, explorando a humilhação sofrida pelo Tratado de Versalhes e o descontentamento de uma população com carências profundas, promoveu a ideologia nazi e as suas ambições territoriais que dariam origem à 2ª guerra Mundial;

- Em Espanha, Franco desencadeou a guerra civil, instaurando uma longa ditadura que vigorou de 1939 a 1975.

- Em Portugal, a ditadura Salazarista impôs, em 1926, a ordem num país mergulhado no caos político, financeiro e social, consequentes dos 16 anos conturbados da 1ª república. Na institucionalização do Estado Novo, “tão importante como a censura e a manipulação dos programas de ensino, foi o subtil uso do cinema, das artes de espectáculo, da arquitectura ou das artes plásticas” (Pinharanda, 2006, p.6).

O novo regime, estruturado numa sociedade ordenada pelos valores da Igreja, construiu uma iconografia baseada em evocações históricas, em valores morais, no regionalismo e na glorificação do império, procurando, com esta simbologia, conquistar o orgulho dos portugueses pela pátria, como pretendia a divisa do regime «nada contra a Nação, tudo pela Nação». A propaganda política, ideológica e estética do Estado Novo ficou sob direcção de António Ferro, veiculada através do Secretariado de Propaganda Nacional – SPN (1933),



Fig. 8  
Almada Negreiros  
Selo “Tudo pela Nação”  
1932  
(Centro Português de Design, 2000)

mais tarde designado Secretariado Nacional de Informação – SNI (1944). Para instaurar a sua «política de espírito» alicerçada em desígnios culturais, tentou encontrar uma “linguagem directa (sintética) acertada com o progresso de que se dizia arauto e com a fundamentação tradicionalista de que não queria abdicar “ (Pinharanda, 2006, p.6).

Segundo o mesmo autor (2006, p.6) “o grau de maturidade cultural da sociedade portuguesa (nas décadas 30 e 40) não era capaz de garantir a vitória do Moderno, mesmo matizado pelas estratégias de estilização das Vanguardas. (...) O modernismo, na sua especificidade portuguesa, vence quando os interesses de ambos os agentes (artistas e Estado) se tornam convergentes na necessidade de conquistar um público”.

Aliada a esta precisão, e às intenções estéticas e formais do novo regime, a receptividade de António Ferro à estética modernista possibilitou e estimulou a exploração gráfica, captando numerosos artistas que, apesar de serem contra o regime, aproveitaram esta circunstância histórica para trabalhar.

A reunião de uma excelente equipa de profissionais e a abertura à criatividade proporcionam a António Ferro a apresentação de trabalhos de elevada qualidade estética, moderna e funcional que incluíam exposições,



pavilhões, ilustrações, cartazes, livros, interiores, cenografia, mobiliário e “todo o imprevisto de engenhocas esquisitas e artifícios singulares” (Barata, 2001, p.2) que fossem necessários à construção da imagem do Estado Novo.

Esta equipa aprendeu fazendo<sup>22</sup>! O domínio das técnicas de desenho, a noção dos recursos, o entendimento da expressão dos materiais, e o conhecimento das limitações e virtualidades dos programas de trabalho vieram pela experiência. Aliadas a este conhecimento, as competências naturais e uma grande versatilidade e capacidade de trabalho destes profissionais, permitiram o encontro de soluções extremamente engenhosas e imaginativas.

Foi desta forma que se realizaram as participações de Portugal nas exposições internacionais de Paris (1937) e de Nova Iorque (1939)<sup>23</sup>, meios privilegiados de “expandir a imagem do país no estrangeiro (...) e arranjar apoios fora de portas” (Acciaiuoli, 2000, p.48).

Influenciados pelo gosto modernista europeu, Fred Kradolfer, Bernardo Marques, Almada Negreiros, José Rocha, Carlos Botelho, Tom (Thomaz de Mello), Emmérico Nunes ou Paulo Ferreira “através de materiais simples, utilizados em soluções extremamente imaginativas (...) com total abandono de fórmulas historicistas ou de minudências gráficas *Art Déco*” converteram os anos 30, na “verdadeira era da modernidade decorativa nacional” (Santos, 2003, p.118)<sup>24</sup>. Mas a época incluía também o trabalho de autores como Francis Smith, Mily Possoz, Olavo d’Eça Leal, Estrela Faria, Ofélia Marques, Jorge Barradas, António Soares, Stuart de Carvalhais e tantos outros excelentes profissionais que contribuíam para a “acção agregadora e uniformizadora do SPN” (Pinharanda, 2006, p.7).

A par de outros suportes de influência da comunicação visual, o cinema continuava o percurso de grande desenvolvimento iniciado na década anterior e Leitão de Barros, António Lopes Ribeiro e Cottinelli Telmo eram os cineastas de grande prestígio deste período<sup>25</sup>.

Registe-se a importância deste suporte de comunicação para a consolidação dos fenómenos de «civilização da imagem» e de «cultura de massas» que marcam o século XX. Resultado da «aliança entre a máquina e a imagem», o cinema ia conquistando progressivamente os campos da arte, do espectáculo e da indústria, constituindo, a par da rádio e da imprensa, uma «força» de domínio das «artes populares» (Monteiro, 1997).

## **2. O «Modernismo Oficializado» de António Ferro**

### **A Exposição do Mundo Português e as Publicações e Realizações do SPN|SNI**

A glorificação da imagem do regime aconteceu com a Exposição oficial de 1940. A par da comemoração do duplo centenário da Fundação e Restauração de Portugal, Salazar quis afirmar ao mundo a identidade do País sedimentada em oito séculos de história e mostrar que Portugal era um império.

Perante uma Europa em guerra e devastada com destruições, massacres e muitos milhões de mortos<sup>26</sup>, a ideia era também mostrar a nossa independência, a nossa neutralidade e o nosso nacionalismo.

Relembre-se que no contexto político, Portugal apoiava discretamente os alemães mas, formalmente era neutro e formalmente era, também, aliado da Inglaterra (Barata, 2004). Como consequência da «neutralidade» portuguesa na guerra, refugiados de toda a Europa encontravam em Lisboa um porto seguro de passagem para a América. Os hábitos sociais desta população, muito liberais sobretudo no universo feminino, seduziam os lisboetas, provocando, inevitavelmente, mudanças nos costumes e reflectindo-se também na produção gráfica. No final da guerra, a maioria dos refugiados deixou Portugal e o país regressou à sua mentalidade conservadora.

Curiosamente, e apesar da realidade que se manifestava na expressão «orgulhosamente sós» e que justificava o isolamento do país relativamente à modernidade que se vivia na Europa ou nos Estados Unidos, os primeiros tempos do regime foram muito progressistas em termos artísticos.

Esta realidade foi consequente da ligação de António Ferro ao modernismo e ao futurismo e da solicitação de trabalho aos artistas modernistas que eram contra o regime, mas que aceitaram colaborar na edificação da imagem do Estado Novo por ser uma oportunidade de trabalho e uma abertura à criatividade que lhes permitiu fazer muitas coisas. Este facto provocou o relançamento nomeadamente das artes gráficas e da decoração, que mais tarde veio a evoluir<sup>27</sup>, tal como aconteceu em Itália.

Destaque-se que sempre que surgem movimentos de direita aparecem ligados à terminologia «nova»: novo regime, estado novo, nova democracia... o que insinua uma imagem de modernidade.

Por ocasião do oitavo centenário da fundação da nação (1139) e do terceiro centenário da Restauração da nacionalidade (1640), António Ferro organizou a Exposição do Mundo Português, exibindo orgulhosamente o Portugal de Salazar a uma Europa em guerra. Foi uma mostra eclética, resultante do convite dirigido a todo o tipo de intervenientes como Almada Negreiros, Jorge Barradas, Martins Barata, Fred Kradolfer, Stuart de Carvalhais, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Thomaz de Mello, Maria Keil, Sarah Afonso, Emmérico Nunes, Manuel Lapa, Paulo Ferreira, Alberto Cardoso, entre outros, coexistindo, assim, vários tipos de expressão como o regionalismo e o futurismo.

Neste mesmo ano foi inaugurada a nova sede do Diário de Notícias, o primeiro edifício a ser concebido em Portugal para o funcionamento de um jornal. Pardal Monteiro executou o projecto e Almada Negreiros foi responsável pela animação pictórica que “coincidiu perfeitamente com os desígnios

estéticos e formais da «política de espírito» do Estado Novo (Pinharanda, 2006, p.5)<sup>28</sup> que, segundo o mesmo autor (2006), reflectiu um gosto pelo modernismo equilibrado. As novidades eram mostradas nas exposições do SPN na rua de S. Pedro de Alcântara, e os prémios conferiam algum estímulo e vitalidade ao meio artístico. “Lembro-me de ver obras de Cândido Costa Pinto, uma espécie de Dali, um surrealista que colaborou com o regime. E, depois, vinham os outros que eram ‘estrangeirados’: Mily Possoz, Paulo Ferreira, Carlos Botelho. Dos chamados modernos, muitos eram ‘estrangeirados’ que vinham de Paris. Nessa altura havia assim uns *flashes*, umas coisas que aconteciam que traziam uma imagem de frescura e inovação, um ‘sopro do mundo’ como, por exemplo, a actuação dos *Ballets des Champs Elysés* com cenários de Christian Berard. Fred Kradolfer também já se tinha fixado, então, em Portugal. Era um estrangeiro e foi o grande impulsionador da modernidade nas artes gráficas em Portugal. São os estrangeiros que trazem outra visão, outros contactos” (Barata, 2004, linhas 48-53).

São influxos periódicos como estes que vão configurando a expressão visual entre nós, mais do que verdadeiros impulsos endógenos. Também Hein Semke, ferroviário suíço reformado, veio para Portugal à procura de um país de clima mais seco. Dedicou-se à cerâmica e com Margarida Maria Schimmelpfenig, sua mulher, foi o verdadeiro impulsionador dos ceramistas modernos. Ambos colaboraram com o SPN (Barata, 2004)<sup>29</sup>.

Nos salões oficiais do SPN surgiram alguns sinais de ruptura com o modernismo «oficializado» de António Ferro mas nas Exposições Independentes realizadas no Porto, entre 1944 e 1951, emergiram outros entendimentos estéticos como o neo-realismo e o surrealismo.

Nas Exposições Gerais de Artes Plásticas, realizadas na Sociedade Nacional de Belas Artes entre 1946 e 1956, o confronto entre estas três linhas

Fig. 9  
Manuel Lapa  
*Panorama*  
1947  
Colecção Martins Barata



de força – modernismo de Ferro, neo-realismo e surrealismo – com incompatíveis entendimentos estéticos e políticos, era já uma realidade (Pinharanda, 2006) como se desenvolve no capítulo 13.

Ao longo da vigência do Estado Novo, e sempre sob o «olhar» atento de António Ferro, as publicações e realizações do SPN|SNI deram um grande incremento às artes gráficas, como testemunham as revistas *Panorama* (1941-1950) e *Litoral* (1944), com a direcção gráfica de Bernardo Marques, a *Atlântico* (1942) com Manuel Lapa e no livro *Vida e Arte do Povo Português* com Paulo Ferreira (Santos, 2003).

Movido pelo interesse do desenvolvimento das artes gráficas, dos interiores e da publicidade, com citações nacionalistas do folclore e do populara<sup>30</sup>, Ferro promoveu iniciativas como a I Exposição (e concurso) de Montras em Lisboa (inserida na «Campanha do Bom Gosto» promovida pelo SPN em 1940), a I Exposição dos Artistas Ilustradores Modernos realizada no Porto em 1942, ou o Concurso do Cartaz de Turismo (promovido pelo SNI em 1945). A grande actividade gráfica “mostrava a receptividade dos editores e livreiros (*Ática*, *Minerva*, *Olissipo*, *Portugália*, *Presença*, *Seara Nova*) às novas orientações gráficas<sup>31</sup> (Santos, 2003, p.123).

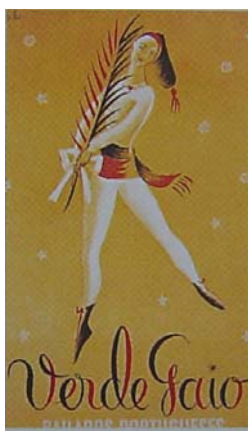


Fig. 10  
Paulo Ferreira  
Bailados Verde Gaio  
1942  
(Centro Português de Design, 2000)

Influenciado pelos *Ballets Russes*, António Ferro decidiu dar vida a um bailado português e em 1940 nasceu a *Companhia de Bailados Verde Gaio* que se manteve em actividade até 1950 (Pavão dos Santos, 1999) e que contou com a colaboração em cenários e figurinos de Mily Possoz, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Paulo Ferreira, Maria Keil, Tom, a par de um grande desenhador teatral, José Barbosa.

Paralelamente a toda esta dinâmica da época, o cinema continua o seu percurso de grande desenvolvimento e comédias como, o *Pai Tirano* de António Lopes Ribeiro o *Pátio das Cantigas* de Francisco Ribeiro ou o *Leão da Estrela* de Artur Duarte conquistavam o grande público que afluía em massa às bilheteiras à procura de momentos de entretenimento. Registe-se a importância deste suporte de comunicação para a consolidação das realidades de «civilização de imagem» e de «cultura de massas» que marcam o século XX.

Com a saída de António Ferro do SNI, em 1949, a política cultural do regime muda de rumo. “A difusão da cultural popular como reencontro dos portugueses com a sua identidade cultural e que tinha nas manifestações rurais a sua máxima autenticidade, é subtilmente abandonada. A nova de política cultural que emerge inspira-se na preconizada em França por André Malraux.

Passa a competir ao Estado a popularização da cultura erudita (a sua democratização) difundindo-a sobretudo entre as camadas urbanas.

As temáticas rurais são secundarizadas em favor de outras mais próximas do imaginário de populações urbanizadas. Significativamente, o *Teatro do Povo* é substituído pela *Companhia Nacional de Teatro Popular*, que passa a representar peças mais "eruditas" numa tentativa de captar públicos mais "cultos"<sup>32</sup> (Fontes, s/d). Com efeito, esta tendência veio a ser progressivamente acentuada e, a partir de 1957, mudou de forma decisiva.

Paralelamente ao SNI, surgia a Fundação Calouste Gulbenkian, organismo economicamente mais poderoso e vocacionado para a “promoção de uma cultura cosmopolita” (Fontes, 2006), tornando-se um pólo muito atractivo para os mais criativos artistas e intelectuais portugueses, como desenvolvemos no capítulo das formações profissionais. Paralelamente ao crescimento desta instituição, o SNI viveria uma crescente decadência.

### 3. O Novo Modernismo

#### Sebastião Rodrigues e a Revista *Almanaque*

O ambiente de paz mundial e de estabilidade económica trazido pelo fim da guerra e queda do nazismo, reflectiu-se numa época de esperança, optimismo e felizes vivências familiares que a publicidade sabiamente divulgava. A Guerra Fria dividiu o mundo em dois e o Ocidente passou a viver intimidado pelo comunismo.

Como consequência do Plano Marshall em 1947, a Alemanha, a Itália e o Japão conheceram a retoma económica, apoiada numa indústria modernizada que encontrou no *design* a resposta a novas necessidades projectuais e um factor de diferenciação e competitividade. A preocupação funcionalista consolidou-se no *design* originando respostas de qualidade, racionais e económicas, parâmetros classificativos do «Bom Design». Fortalecidos pelo

poder económico e político, os EUA desenvolveram, ao longo da década de 50, *American Way of Life*, exportando e despertando novas necessidades e vontades<sup>33</sup>.

Em Portugal, Salazar afastou-se do rumo de industrialização europeu e optou pelo caminho «cauteloso» que um país agrícola lhe devolia. Com a pobreza, a emigração não parou de crescer para o mundo industrializado e promissor. Paralelamente, um aparente bem-estar era possível a uma emergente classe média cujos novos hábitos de consumo se reflectiram no quotidiano urbano.

Em Lisboa, a imagem pública do metropolitano tornou-se realidade pelo projecto desenvolvido no quadro de uma *corporate image* por Keil do Amaral. A reivindicação do projecto global possibilitou, nos anos 60, a afirmação do *design* como disciplina (Tostões, 2000). Paralelamente, a arquitectura do movimento moderno afirmava-se no espaço urbano (Santos, 2003)<sup>34</sup>.

O recém-descoberto turismo, as peregrinações a Fátima, a popular rádio ou, em 1956, a novidade da televisão, manipulavam e dissimulavam as tensões sociais que as políticas de um regime cada vez mais inflexível e prepotente, causavam na população.

A ordem social era ameaçada pela crescente oposição política de grupos populacionais mais esclarecidos, que tinham no Movimento de Unidade Democrática – MUD uma profunda expressão. Em 1958, o país oposicionista unido em torno da campanha presidencial do general Humberto Delgado endureceu o Estado Novo que utilizou meios mais radicais na repressão de ideias e práticas divergentes.

Acompanhando o desenvolvimento do turismo e a explosão do consumo, afirmou-se uma crescente e profissional actividade publicitária que utilizou as potencialidades da emergente fotografia a cores. Registe-se o empobrecimento que alguma utilização deste tipo de imagens produziu na expressão gráfica (Vieira, 1999d).



Na expressão gráfica, o movimento moderno ficou consolidado após a Exposição do Mundo Português. Na década de 50, através da revista *Graphis* veiculando influências como Max Bill, o racionalismo introduziu-se em Portugal e influenciou Sebastião Rodrigues, António Garcia, Sena da Silva, Armando Alves, Daciano da Costa e outros profissionais que ficaram relacionados com a primeira geração do design português. O racionalismo divulgou a sua gramática funcional em exposições internacionais como a de Osaka e em revistas como a *Almanaque*.

Refira-se que o grafismo suíço constituiu a versão gráfica do Estilo Internacional e “pressupunha uma opção do tipo comunicativo: a decisão de informar mais do que convencer, a decisão de mostrar mais do que provocar, a decisão de dizer mais do que sugerir” (Muller - Brockmann, 1998).

Na expressão visual gráfica, o espírito do tempo foi marcado por este pensamento. Numa entrevista de 1986<sup>35</sup>, Sebastião Rodrigues evidenciou as influências que a mensagem, grafismo e aparência formal do trabalho de Victor Palla, o desempenho gráfico do norte americano Alvin Lustig e a vasta recolha de elementos de raiz popular, produziram no seu trabalho (Rodrigues, 1995, p.90).

Detentor de um «saber do ofício» que lhe devolia a consciência de “que o produto final de aquilo que ainda não se chamava *Design* Gráfico depende de uma cadeia de contribuições qualificadas, em que nenhum pode ser menosprezado”<sup>36</sup> (...) experimentou as “novas tecnologias de impressão, a manipulação criativa dos processos fotográficos sem descurar o uso subtil de recursos esquecidos da tipografia tradicional” para alcançar “novos efeitos expressivos compatíveis com a obstinação de atingir (...) a dimensão poética do objecto gráfico (...) desmarcando-se – como nenhum outro profissional da sua geração – dos compromissos das práticas artísticas tradicionais” segundo o pensamento de Sena da Silva (1995, p.19).

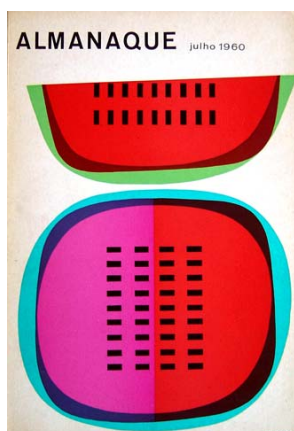


Fig. 11  
Sebastião Rodrigues  
*Almanaque*  
(Cabral, 1995)

Sebastião Rodrigues procurou os seus símbolos “nas origens remotas do artesanato, nas artes exóticas, em elementos de arquitectura regional, na tipografia antiga, entendendo-lhe as formas e os sentidos” como indica Pilo da Silva (1995, p.72). A modernidade do seu grafismo, em estado puro, depurado e simbólico ficou ligado à promoção do turismo português, à actividade editorial da Europa-América, Sá Costa, Ulisseia, às edições e imagem institucional da Fundação Calouste Gulbenkian, às edições do Museu Nacional de Arte Antiga, ou, entre outros trabalhos, à revista *Almanaque*.

Nesta publicação, cujo programa se resumia a “ridicularizar os provincianismos cosmopolitizados ou não, sacudir os broncos contentinhos e demonstrar que a austeridade é a capa do medo e a falta da imaginação” (Pires, 1995, p.15) o trabalho desenvolvido por Sebastião Rodrigues, sempre orientado por características de “qualidade e poética da comunicação eficaz” (Silva, 1995, p.19) acompanhou a ousadia dos conteúdos.

No entendimento de Robin Fior (in Tavares, 1995, 29) “terá sido a partir das *Perspectives* que ele buscou o formato do *Almanaque*, mas também o equilíbrio entre a dignidade e a inovação no tipo do grafismo que marcou o seu trabalho posterior. A riqueza e diversidade da paginação, o uso de velaturas, o

aproveitamento do lado positivo e negativo da imagem, a duplicação ou a fragmentação de elementos visuais, constituíram processos de enriquecimento de dada *Almanaque*, tornando-o sempre individualizado, mas fiel a um estilo”.

Os “«manifestos gráficos», cheios de humor-ironia, a sua atitude anti a crescente «estetização» da política operada pelo regime (...) foi “fruto da capacidade que o designer tinha para «ironizar», através da sua «poesia gráfica» e dos seus «vers libres», os factos político-ideológicos em contexto” (Bom, 2004).

A redacção do *Almanaque*, coordenada por José Cardoso Pires, reuniu um grupo excepcional de colaboradores que encontrou nas suas instalações, em pleno Chiado, uma espécie de clube, uma tertúlia: O'Neill, Stau Monteiro, Augusto Abelaira, José Cutileiro, João Abel Manta, Baptista-Bastos, Vasco Pulido Valente e outros autores colaboraram neste projecto, que viveu de 59 a 61, financiado por Figueiredo de Magalhães, editor da Ulisseia (Oliveira, 2007).

De capa em capa e de página em página, ao longo de catorze números, Sebastião Rodrigues foi ensaiando relações diversas da escrita com o *layout* (Pires, 1995, p.16). “Os seus símbolos, procurou-os nas origens remotas do artesanato, nas artes exóticas, em elementos de arquitectura regional, na tipografia antiga, entendendo-lhe as formas e os sentidos” como refere Pilo da Silva (1995, p.72). Alexandre O'Neill no poema *Divertimento com Sinais Ortográficos*, celebrou os sinais como que Sebastião Rodrigues pontuava o seu grafismo e foi no entender de Cardoso Pires (1995, p.17) “umas homenagens mais nobres que a literatura prestou ao nosso design”.

Numa retrospectiva realizada em 1989 Sebastião Rodrigues dizia: “Vai para quarenta e três anos, que quase diariamente, talvez por atavismo, administro, organizo e desenho com a maior parcimónia os mais diversos símbolos, para os dispor da melhor maneira que sei em variadíssimos espaços; além da parcimónia, também utilizo a alegria, um certo olhar, o jogo, e sempre o espírito

de serviço, tentando que a comunicação (que de comunicação se trata) tenha a mais limpa emissão e a mais clara recepção. O imprevisto, e até o imprevisto, está sempre, creio eu, presente naquilo que faço. E isso deve-se, fundamentalmente, ao amor que tenho pelo cinema e pelo jazz” (Rodrigues, 1986, p.64).

Mas, para além do cinema e do *jazz*, um novo mundo de comunicação nascia com a recente televisão que, embora tecnicamente fosse ainda muito incipiente, adivinha-se já como poderoso meio manipulador da massa social.

A par da imprensa, da rádio e do cinema, registe-se a importância da televisão na construção de uma cultura de massas, alimentada por uma indústria de diversão e entretenimento popular (Monteiro, 1997), e a consequente vulgarização da expressão visual.

Paralelamente a estes acontecimentos a meio do século, manifestavam-se o Surrealismo e o Neo-realismo como se desenvolve no capítulo seguinte.

## Capítulo 12

### **Na Sequência e como Consequência da 2ª Guerra Mundial**



## 1. O Neo-Realismo e o Surrealismo

### Correntes Estéticas de Base Ideológica

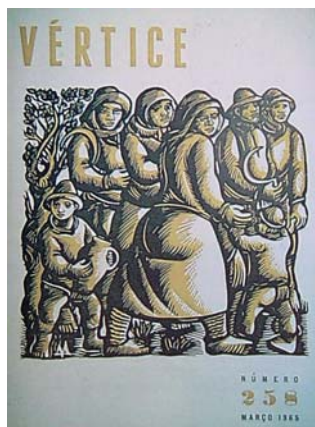


Fig. 12  
Manuel Ribeiro de Pavia  
*Vértice*  
1965  
Coleção Martins Barata

Nos últimos anos do Estado Novo, e representando uma clara manifestação de oposição, um grupo de autores como Júlio Pomar, Vespeira, Manuel Ribeiro de e Lima de Freitas contestaram as ideias «modernas» do SNI e, nas Exposições Gerais de Artes Plásticas (1946-1956, SNBA, Lisboa), expressaram uma nova consciência estética, o neo-realismo, corrente de base ideológica cujo “imaginário é habitado pelo povo como herói, vítima da opressão burguesa e motor da mudança” (Vieira, 2001)<sup>37</sup>.

Como expressão de marxismo militante, ligado ao partido comunista e com forte influência dos mexicanos Orozco e Rivera e de Portinari no Brasil, o neo-realismo surgiu na sequência e como consequência da guerra, assumindo uma expressão de combate, de luta, interventiva, social, panfletária, denunciando as desigualdades, os dramas da sociedade.

Nas publicações destacaram-se como apoios teóricos, o *Mundo Literário* e a *Vértice*. Na literatura salientaram-se Alves Redol e Tomás da Fonseca, entre outros. Na expressão gráfica diferenciou-se o trabalho de Manuel Ribeiro de Pavia ou de Vítor Palla que recuperaram a representação figurativa aliada à temática neo-realista.

A esta nova figuração realista mas temporária, os surrealistas responderam com uma figuração onírica. Nesse sentido, como antítese à estética neo-realista como também à estética «modernista» de António Ferro, surgiu “uma terceira força no campo de batalha” (França, 2000): o surrealismo, influenciado pelas investigações de Freud sobre o inconsciente, as experiências oníricas e os fenómenos de automatismo psíquico foi “o ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral”, como é referido no Manifesto do Surrealismo em 1924. A rejeição dos princípios racionais do movimento moderno e a valorização da expressão criativa individual converteram o surrealismo num dos primeiros exemplos da consciência do anti-design (Fiell, 2000).

Em Portugal, “surgido como reacção estética e política ao «homo economicus» neo-realista, o movimento reclamou-se, como o seu congénere francês, um projecto ético e programa existencial rumo a uma vida plena, liberta dos entraves da razão (Martins, 2001, p.24) e ganhou expressão colectiva no final da década de 40.

Os protestos surrealistas contra o Estado Novo e o neo-realismo foram acompanhados por polémicos encontros e desencontros entre os seus cultores.

Relembre-se que os confrontos no seio do Grupo Surrealista de Lisboa, (formado em 1947 por António Pedro, José-Augusto França, Cândido Costa Pinto, Marcelino Vespeira, João Moniz Pereira e Alexandre O'Neill) dariam espaço à constituição, anos mais tarde, do "anti-grupo" Os Surrealistas





Fig. 13  
Cândido Costa Pinto  
Coleção Vampiro  
(Vieira, 2000a)

(liderado por Cesariny, Henrique Risques Pereira, António Maria Lisboa, Fernando José Francisco, Carlos Eurico da Costa, Mário-Henrique Leiria, Artur do Cruzeiro Seixas e Pedro Oom, entre outros protagonistas).

No entanto, apesar da profunda influência no panorama cultural português da época, (demarcado essencialmente pela oposição), o surrealismo ficou limitado a um círculo relativamente restrito e a sua influência no grafismo foi importante mas difusa. Ao grande público chegaram os trabalhos de ilustração de moda realizados por artistas como Cândido Costa Pinto por influência do trabalho de Christian Bérard na revista *Vogue*.

Na obra gráfica saliente-se as capas realizadas pelo mesmo autor para o romance de bolso das edições Minerva, e as capas de Lima de Freitas para a colecção policial *Vampiro*.

Coabitando com as expressões estéticas de intervenção do neo-realismo e do surrealismo, o racionalismo poético suplantava a carga ideológica das posições anteriores pelo grafismo de elegância, humor e simplicidade de Sebastião Rodrigues, Miriam Câmara Leme, Carlos Botelho, Roberto Araújo, Thomaz de Mello ou Bernardo Marques.

## 2. O Grafismo Irónico

### O Nascimento de uma Nova Consciência Estética

Ultrapassada a austeridade do pós-guerra, e em período de franco desenvolvimento económico, os anos 60 nasceram com grande optimismo e testemunharam profundas mudanças na sociedade.

A juventude protagonizou os movimentos estudantis e foi referência social e cultural desta época; a mulher emancipou-se e ganhou uma liberdade sem precedentes com o aparecimento da pílula contraceptiva; o corpo, o lazer e o prazer foram reivindicados sem constrangimentos; Luther King difundiu o «sonho» dos direitos étnicos; o Segundo Concílio do Vaticano, convocado pelo Papa João XXIII, originou uma intensa reforma da Igreja Católica Romana; as tecnologias da informação e da telecomunicação apresentaram-se como «portadoras do futuro».

Todos estes factos tiveram repercussões na iconografia da época e, embora o racionalismo funcional continuasse a ser praticado, em Inglaterra apareceu a *Pop Art* que procurou encontrar a linguagem para comunicar e contestar o triunfo da sociedade de consumo, recriando os seus objectos e símbolos, importando da publicidade a gramática irreverente e lúdica, assente na ideia «*Forms Follows Fun*».

Também o grafismo reflectiu esta época de humor e gozo dos anos de ouro do pós-guerra, e adquiriu formas como a popular estética psicadélica<sup>38</sup> dos *Yellow Submarine*. Relembre-se que o espírito do tempo recebia as influências da moda de Mary Quant e da música dos Beatles. Na expressão gráfica, o nascimento de uma nova consciência estética ficou marcada pelo sentido de humor, esquematismo, saturação de cores, contrastes acentuados. A facilidade aparente do Christian Bérard (revista *Vogue*) dá lugar a um grande rigor de execução.

Paralelamente ao que acontecia no mundo, também em Portugal os jovens protagonizaram uma vaga de contestação social, cultural e política. As mulheres conheceram novas realidades e foram elementos centrais na afirmação deste movimento. A crescente entrada no ensino superior, o acesso ao mercado de trabalho, o desejo de auto-afirmação, a conquista de liberdades proporcionadas pelos progressos científicos e tecnológicos (a pílula e os electrodomésticos) foram realidades impulsionadoras para a alteração de convenções sociais, para o aparecimento de outras estruturas familiares, para o desenvolvimento de novas condutas individuais e sociais.

Mas o início, em 1960, de treze desgastantes anos de Guerra Colonial em África, afastou ainda mais o país das profundas mudanças que se viviam no mundo<sup>39</sup>. A esperança depositada na primavera Marcelista saiu frustrada e o definhar da ditadura foi mascarada pelo futebol de Eusébio, o *talk-show* Zip-Zip, o festival da canção e outros entretenimentos televisivos, a crónica feminina, a programação da TV e demais imprensa popular, as colecções de cromos ou grandes manifestações públicas como a inauguração da Ponte Oliveira Salazar.

No campo do design, assistiu-se ao nascimento das primeiras experiências de ensino protagonizadas inicialmente por peritos como Frederico George, Daciano da Costa, Roberto de Araújo e Lagoa Henriques e à criação do IADE, escola pioneira no ensino de design.

Simultaneamente, através da revista britânica *Design*, os profissionais portugueses passaram a ter acesso às reflexões mais recentes, como foram exemplo os artigos da autoria de Bruce Archer iniciados em 1963, sobre metodologia do design.

A gramática da *pop art* teve uma representação expressiva no trabalho de João Machado, profissional que trouxe para o grafismo uma pseudo ingenuidade e fuga ao realismo pelo humor e “a acentuação da

bidimensionalidade, (...) a saturação de cores ou as possibilidades de inventariar as variações espectrais de uma única cor, operando de outras vezes contrastes fortes entre cores puras” (Almeida, 2001, p.3).

Mas a exploração da dimensão expressiva da imagem, de uma “deliberada escolha da forma, com um consequente e progressivo abandono da mensagem” (Almeida, 2001, p.4), faziam anunciar na intervenção gráfica de João Machado a estética pós-moderna.

Também a loja Valentim de Carvalho em Cascais, com o traço de Tomás Taveira em colaboração com a pintura de Sá Nogueira e os grafismos de Espiga Pinto, anunciava, em 1969, a consciência de uma nova linguagem (Santos, 2003).

Vários acontecimentos precipitaram o fim da era de optimismo dos anos 60. Nos EUA, em 1963, o presidente J.F. Kennedy foi assassinado em Dallas, provocando um enorme constrangimento no país que viveria ainda o desenvolvimento do conflito do Vietname e a contestação e contracultura do movimento *hippie* que teve a sua manifestação grandiosa no festival de Woodstock, em 1969. A afirmação das culturas jovens na Europa e a sua denúncia das contradições sociais, da violência, da moral vigente, dos valores da sociedade de consumo, o desejo insaciável de maior igualdade, tiveram o seu auge em Maio de 68. “Os estudantes exigiram ser ouvidos, as mulheres reivindicaram ser parceiras, os trabalhadores reclamaram a partilha dos benefícios do crescimento (...) A contestação em 1968 e a emergência cultural, do sujeito, com valor próprio na legitimação da sociedade civil, do indivíduo, iriam difundir nos últimos quarenta anos do século XX um pensamento filosófico-educativo assente na centralidade do sujeito aprendente autopoietico, substituindo a cultura de autoridade e de normas, tanto familiar como escolar” (Ambrósio, 2007, p.266).

Ainda desta época, os duelos entre as superpotências tiveram manifestações como a Crise dos Mísseis de Cuba, nos «13 dias que abalaram o mundo»<sup>40</sup> ou a corrida ao espaço lunar com a vitória do «um pequeno passo para o homem e um grande passo para a humanidade» de Neil Armstrong, em 1969. O Muro de Berlim dividiu a Alemanha.

Em Itália, nos finais da década, os movimentos anti-*design* questionaram o conceito de *design* e a validade do racionalismo do movimento moderno. Fundados em 1966, “os grupos *Archizoom Associati* e *Superstudio* criticaram o funcionalismo pela sua cumplicidade com o sistema de produção e consideraram o *Kitsch*, o carácter efémero dos objectos, os revivalismos estéticos e o movimento *Pop*, manifestando um forte sentido de ironia” (Coutinho, 2002).

Porém, o contexto económico e cultural dos anos 70 (choque petrolífero, globalização económica) iria reflectir-se nas mais variadas situações, nomeadamente, nas mudanças de mercado: os produtos escandinavos, com simplicidade de formas e materiais naturais, foram alvo de grande procura e a produção italiana deixou de ser a mais apetecível.

Em Portugal, o prenúncio da estética pós-moderna foi interrompido pela atmosfera do PREC, e os ideais de liberdade e de democracia da revolução de Abril proclamados efusivamente. Os Murais, novo suporte de comunicação visual de influência maoísta, realizados profusamente por membros do MRPP, invadiram as cidades com a imagética revolucionária e foram o suporte de maior visibilidade para expressão gráfica do espírito do tempo.

Paralelamente à forma popular de realismo social, coexistiam formas urbanas e eruditas como a gramática de síntese desenvolvida por João Abel Manta, que o povo não entendia e, por consequência, não se interessava. Mas este artista foi também o criador da emblemática revolucionária MFA, POVO.

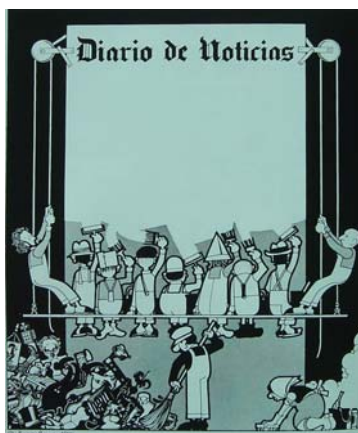


Fig. 14  
João Abel Manta  
Caricaturas do PREC  
1974

Já sem o corte da censura, os jornais multiplicaram-se e registaram um enorme aumento de vendas. *A Luta, A Rua, Jornal Novo, O Dia, O Diabo, O Jornal, O País, O Século, O Tempo, a Tarde*, a par de novos títulos partidários e sindicais reflectiram o interesse dos portugueses pelo decurso político.

Após anos de censura, emergiu a caricatura política pelo traço de António Moreira Antunes (António), João Abel Manta, Samuel Torres de Carvalho (Sam), Augusto Cid, Vasco de Castro (Vasco), José de Lemos, João Martins, Luís Miranda de Sousa (Miranda) entre outros desenhadores. Reveladora dos valores da revolução em curso, a iconografia da época retomou a expressão neo-realista.

Vilhena fez uma revivescência do espírito corrosivo, anárquico, retomando a tradição de Rafael Bordalo Pinheiro. *A Gaiola Aberta* e outras publicações deste autor, que acumulava as funções de editor, de desenhador e de escritor, tornaram-se numa presença algo marginal, provocatória, roçando no erótico por vezes o limite do pornográfico, na ilustração popular. Nas suas publicações, o seu humor corrosivo e anárquico apoiou-se num grafismo simplista, sumário em termos gráficos, mas facilmente entendível a nível popular, ainda que

ostensivamente agressivo de uma «bem-pensância» e defensora do «bom gosto» que sempre o marginalizou e nem lhe reconheceu as qualidades de facilidade na comunicação visual.

Na área da fotografia, profissionais como Eduardo Gageiro e Alfredo Cunha realizaram a cobertura do processo revolucionário. Mas também Maria Helena Vieira da Silva, Marcelino Vespeira, Sebastião Rodrigues e muitos anónimos contribuíram para o panorama da expressão visual deste momento histórico.

### **3. A Estética e o Grafismo Pós-Moderno**

#### **A Procura de Afirmação Individual e a Valorização da Expressão Criativa**

Nos países de economia capitalista, os anos 80 foram de prosperidade económica. Mas, paradoxalmente, estes mesmos países registaram profundas assimetrias sociais e económicas e bolsas de pobreza e miséria. A uma escala mais alargada, o mundo dividiu-se em realidades opostas de qualidade de vida humana. A consciência da vulnerabilidade do homem foi exacerbada por formas de fundamentalismo (islâmico), emergência do terrorismo (ETA) ou a ameaça do HIV/SIDA.

A emergência da «globalização» das estruturas económicas, financeiras e empresariais, o domínio das telecomunicações e da informática, operaram mudanças sociais e culturais profundas. Os valores estabelecidos da sociedade industrial – “a simplicidade, o mecanismo e o racionalismo – foram sendo substituídos pelos novos conceitos da complexidade, do pluralismo, da contradição e da ambiguidade (...) (e entenderam) a mudança paulatina do simples ao complexo, de uma realidade que pretendia ser única à inclusão de diversas realidades) (Montaner, 2002, p.118). O relativismo desatendeu a lógica universal e implicou a pluralidade. O carácter objectivo do conhecimento, o valor absoluto e universal da verdade foram negados. Toda a verdade passou a ser relativa.

O nascimento de uma consciência «pós-moderna»<sup>41</sup> caracterizada pelo desconstrutivismo céptico e crítico em relação aos paradigmas geralmente aceites e às certezas adquiridas reflectiu-se também no campo do pensamento científico: a reacção à lógica positivista da determinação, explicação e justificação dos factos abriu caminho para uma nova lógica que incide não na demonstração mas na compreensão e inteligibilidade da realidade e na percepção da complexidade.

O questionamento da «razão instrumental» da modernidade, que tudo pode medir e calcular<sup>42</sup> abriu espaço para outros entendimentos: “se tudo pode ser reduzido ao quantitativo, onde é que está o qualitativo, o belo, a sensibilidade, o corpo, a emoção, a racionalidade simbólica? (...) No ser humano há a pulsão e a lógica, a afectividade e o pensamento, a emoção e o cálculo, o impulso e a razão – a razão que sente” (Borges, 2006, p.9).

No campo da expressão visual, a emergente sociedade de consumo duramente concorrencial, de cariz fortemente individualista, afastou-se da lógica do pensamento universal do movimento moderno e fomentou a diversidade e pluralidade de tendências.

A falência da cooperação social foi acelerada pelo nascimento da geração *Yuppie*, focalizada em valores de individualismo humano, desconhecendo “«saber viver», «saber estar», «saber ser» e «saber fazer» em sociedade” (Delors, 1996), que procurou sobretudo nos produtos de *design*, a satisfação dos seus desejos narcísicos, a distinção e o reconhecimento social.

A ruptura com o paradigma da modernidade contemplou atitudes de reacção aos formalismos, obsessão pela desconstrução, provocação, recusa de todas as disciplinas, vontade de criar choques, contrastes.

Em 1981, Ettore Sottsass criou o grupo *Memphis* e, em atitude provocatória à «beleza formal» da Bauhaus e ao *less is more*, fez a apologia do *less is a bore* e da linguagem pós-modernista. O mesmo *designer* apelou para a





Fig. 15  
Luís Alvoeiro, Carlos Guerreiro, Maria João Lima  
*Revista Clube Português Artes e Ideias*  
1994

necessidade de reinventar a fantasia, em termos formais e decorativos, sem ter de possuir uma lógica e pretendeu despertar memórias e emoções através do universo lúdico da infância, do carácter sexual dos objectos, do gozo, da brincadeira. Contrariamente ao movimento modernista que fazia a apologia do novo, a estética pós-modernista procura a sua inspiração em formas passadas, reinventando-as. A função foi frequentemente subvertida à forma e expressão.

A comunicação gráfica não ficou alheada a esta estética. A valorização da expressão criativa foi sustentada pelo ensaio de novas combinações tipográficas e de novos *layouts* gráficos, facilitada pelo advento das tecnologias informáticas. A revista inglesa *The Face*, sob direcção de Neville Brody, utilizou a tipografia como uma linguagem iconográfica e conferiu à mensagem escrita uma nova forma e importância, influenciando todos os domínios da comunicação visual (Fiell, 2000).

Em Portugal, foi num contexto de relativa prosperidade e, consequentemente, no enquadramento simbólico do entretenimento, da fruição do prazer, do espectáculo, do humor, da fantasia, vividos em pleno na década de oitenta, que teve espaço a presença da estética pós-moderna, representada por autores como Tomás Taveira.

No campo do design, edições de autor de Filipe Alarcão ou de Pedro Silva Dias reflectiram uma produção que privilegia a marca e a afirmação pessoal em detrimento do encontro da solução.

Paralelamente, a indústria portuguesa, beneficiada pelos fundos de apoio à modernização, era sensibilizada pela iniciativa de organismos como o Centro Português de Design, para a importância do design como factor de diferenciação e competitividade no mercado único<sup>43</sup>.

Na expressão gráfica o trabalho de João Machado “ao explorar a dimensão de criação visual na sua prática de designer, ao procurar determinar antes de todas a função comunicante do cartaz, ao tematizar as influências visuais do cinema, da pintura, do desenho ou da fotografia, ao sobrepor, enfim, o aspecto plástico sobre o plano gráfico” (Almeida, 2001, p.4) foi representativo da linguagem pós-moderna.

Em 1986, a adesão de Portugal à CEE proporcionou a modernização dum país cuja população adquiriu novas formas de vivência e de aparência. A melhoria do nível de vida das «massas populares» e a possibilidade de acesso ao «bem-estar, lazer e consumo», alteram atitudes e comportamentos sociais que misturam valores como essencial e supérfluo, quantidade e qualidade, informação e formação..., alimentados por uma crescente indústria de entretenimento (rádio, cinema, televisão, música popular), indústria esta que configura a cultura comum de qualquer país urbanizado, nos fins do séc. XX (Monteiro, 1997). Segundo Edgar Morin, a «segunda industrialização que passa a ser a industrialização do espírito, e a segunda colonização, que passa a dizer respeito à alma, progridem no decorrer do século XX. Através delas, o homem é invadido por mercadorias culturais» (in Monteiro, 1997, pp. 35-36). Nestas existências mercantis, distinguem-se as de mediocridade televisiva que “encerram um infantilismo cognitivo e invalidam a possibilidade e desejo de olhar o mundo e pensar” (Lopes, 2006).

O espírito de solidariedade vivido no período revolucionário que reflectia o envolvimento da população na participação e intervenção num futuro colectivo mais promissor foi perdendo significado porque um mercado cada vez mais competitivo reivindicava o sucesso individual. Paralelamente, o redescobrir dos prazeres da mundaneidade, que revistas como a *Olá/Semanário* divulgavam, configuraram uma época orientada para a sedução visual (Vieira, 2000c). “O triunfo de uma tecnocracia urbana pós-industrial, em grande parte formada por mulheres, forneceu o caldo de cultura ideal para o retorno ao aprumo da gravata e fato e para a prática de uma requintada elegância feminina, em contraste com o estilo descontraído e na aparência desleixado que vingou nos rebeldes anos 70” (Vieira, 2000c, p.24).

A crescente integração das mulheres na população activa, no emprego, na vida pública, foram acompanhados pelo aparecimento de publicações periódicas como as revistas *Elle*, *Marie Claire* e *Máxima*, esta última realizada na íntegra em Portugal e apresentando uma qualidade gráfica inédita no panorama da imprensa feminina.

Com a imprensa diária estatizada, os jornais semanários como o *Expresso*, *O Jornal* ou o *Tempo* e os recém chegados *Independente*, *Semanário*, ou *O Diabo*, são alvo de preferência da população. Também as revistas *Mais*, *Sábado*, *Tal & Qual*, *Se7e*, *JL (Jornal de Letras, Artes e Ideias)*, *Semanário Económico* e outros novos projectos de publicações periódicas adquirem o interesse do público leitor.

Após o lançamento de projectos de novos jornais diários, a tentativa de invalidar o domínio dos semanários só é conseguida em 1990, com o jornal Público, propriedade do novo grupo económico Sonae. Nesse mesmo ano, por falta de capacidade de sobrevivência, terminam *O Diário*, *O Tempo* e o *Diário de Lisboa* (Vieira, 2000d).



Fig. 16  
Emanuel Rosa  
Page  
1999

O domínio do mundo da visualidade, a ameaça da televisão, a emergente Internet e a perda dos hábitos de leitura dos mais novos forçou as publicações periódicas, e os jornais em particular, a adquirirem uma nova linguagem gráfica e uma melhor qualidade de impressão.

Sustentados pela produção editorial computadorizada, a tendência foi para reduzir a dimensão dos jornais e para a criação de páginas com grande impacto visual, muitas vezes sobrevalorizando o desenho em detrimento do conteúdo.

#### 4. O Eclectismo no Final do Século

##### A Coexistência de Várias Tendências Estéticas

A última década do século XX assinalaria o fim da Guerra Fria e o entusiasmo pelos valores de democracia, liberdade e direitos humanos. As revoluções na Europa de Leste alteraram o mapa geopolítico e o mundo assistiu ao nascimento de novos países. Enquanto que a reunificação alemã era celebrada mundialmente<sup>44</sup>, a eclosão da Guerra do Golfo, da Jugoslávia, da Chechénia e do Ruanda testemunhavam um mundo extremado em posições opostas. Após o massacre do Cemitério de Santa Cruz, Timor-Leste ficou sob a atenção mundial.

Simultaneamente “a vitória da economia do mercado, a queda da URSS e o soçobrar das fronteiras económicas potenciadas pelo avanço imparável da tecnologia, vieram criar uma situação qualitativamente nova no mundo, com uma única hiperpotência, os EUA (...). Ao mesmo tempo (...) o mundo passou a viver em rede, sendo hoje possível criarem-se organizações de cidadãos de vários países do mundo para executarem um objectivo comum” (Leandro, 2004, p.331).

A descoberta do mapa genético do Ser Humano, tornou possíveis novos diagnósticos, mas levantou questões de ordem ética e de compromisso social. A tecnologia digital passou a fazer parte da vida quotidiana e o *microchips* possibilitaram a miniaturização dos aparelhos tecnológicos. A realidade virtual e a WWW modificaram as percepções que temos do mundo e permitiram a experiência de novas sensações. Em 1991, a Guerra do Golfo foi transmitida em directo pela televisão, testemunhando as ilimitadas fronteiras da sociedade de informação e comunicação.

No campo dos processos de impressão gráfica, as técnicas digitais alteraram os cenários convencionais de impressão. O aparecimento do sistema CTP – *computer to plate*, ao permitir gravar as chapas de impressão directamente a partir de um ficheiro digital, eliminou a existência de fotolitos e abriu campo a um mundo crescente de possibilidades<sup>45</sup>.

Em Portugal, o crescimento exponencial do último decénio foi acompanhado por um clima de alegria e confiança e celebrado em realizações de afirmação e orgulho nacional<sup>46</sup> como a Expo 98, a última exposição universal do século XX e o evento de glorificação de um país que terminava a vivência de 100 anos de profundas transformações.

Paralelamente, a explosão da «cultura de massas», alimentada substancialmente por programas de entretenimento televisivo, publicações, publicidade e moda, sustentados numa atmosfera de futilidade, superficialidade



Fig. 17  
Ana Sofia Monteiro, Paulo Sousa, A. Coelho  
*Revista Umbigo*  
2003

e ligeireza, conduziram a um «sincretismo» na expressão visual, sob a pressão dos mecanismos de mercado. A euforia da época, a procura urgente da felicidade imediata e material opuseram-se aos silêncios (as maiores forças do crescimento psíquico) e impulsionaram o consumo instantâneo, passivo, a gratificação imediata.

O desenvolvimento da indústria editorial acompanhou e sustentou uma realidade imagética orientada para o espectáculo de massas. *Mundo Vip*, *Caras*, *Sucesso*, *Lux*, *Eles & Elas*, *Gente*, publicações com programação da TV e alguns suplementos de jornais de referência, produziram «celebridades» sustentadas pela visibilidade e foram portadoras da ilusão da fuga ao anonimato.

A existência de um excesso de estímulos, amplificados por uma sociedade que encontra na permanente exposição a melhor forma de se esconder, isto é, de não pensar configura um modo de vida que nos leva de ruído em ruído, preferindo o “aborrecimento de viver” à “alegria de pensar” (Bachelard, 1986).

O aparecimento e desenvolvimento de meios portadores de informação visual de grande difusão, massificaram a comunicação das imagens, saturando o espaço informacional visual. A revolução dos meios de comunicação possibilitou a veiculação da informação à escala mundial originando profundas

transformações. Fenómenos como universalidade, simultaneidade e «instantaneidade» da comunicação foram realidades no final do século (Monteiro, 1997).

A profunda transformação na cultura visual, decorrente da «revolução digital» na captação e difusão da imagem, foi a grande mudança e novidade da evolução da expressão visual do século XX, abrindo ilimitadas perspectivas para o futuro.

Assim, se até aos anos 80, as formas, apesar de não serem estanques, eram relativamente estáveis e, por essa razão, era possível de se lhes atribuir «um tempo», a partir do pós-modernismo passaram a coexistir várias tendências estéticas e movimentos de vida efémera que se traduziram numa panorama de ecletismo, de indefinição, de «vale tudo». A esta realidade não foi indiferente o facto dos *softwares* gráficos estarem ao alcance de todos, permitindo estas «facilidades».

“A pós-modernidade é dominada pela legitimação da subjectividade humana e pela descoberta de um outro humanismo resultante da evolução do conhecimento, de inteligência, de compreensão e de descoberta das profundidades do ser humano e da sua singularidade como Pessoa construída na relação social. Deste humanismo emerge por sua vez a noção de uma incompletude permanente que cada indivíduo procura em vão ultrapassar pela experiência, aquisição de mais saberes, pela construção de mais conhecimentos e interiorizações reflectidas das suas vivências ao longo de toda a vida. A evolução do século que findou, sobretudo na segunda metade, nos domínios da literatura, da filosofia, da política, da psicossociologia e da psicanálise, enfim nos vários domínios do conhecimento e expressão humana para muitos reflecte apenas a acentuação da afirmação do individualismo em prejuízo das relações de coesão social. Porém, são sobretudo as questões sobre a convergência, ou a clivagem, entre caminhos de construção da Pessoa

e das comunidades em que ela vive, se insere e cresce, que se tornaram questões fundamentais nas últimas décadas e nos inícios deste novo século XXI” (Ambrósio, 2007, pp.262-263).

Também a expressão visual é reveladora deste quadro de compreensibilidade da vida humana em sociedade. A existência de um certo «sincretismo» na expressão visual é consequente de uma recusa relativista de atitudes dogmáticas manifestada no gosto, e na multiplicidade de «valores» que é hoje generalizada. O panorama actual da expressão visual é difícil de avaliar à luz de qualquer conceito estabilizado, que de resto, também ele teria de ser relativizado. Há apenas que estar atento e aberto à compreensão!



## **Nota Conclusiva**

Os últimos anos do século XX testemunham o aparecimento de múltiplas e efémeras formas da comunicação visual, em oposição à dificuldade de afirmação das vanguardas estéticas e artísticas, num contexto português académico e formal verificado anteriormente.

Portugal não ficou à margem de um mundo que foi assistindo, desde os meados do século XX, às mudanças sociais e culturais operadas pelo crescimento exponencial da sociedade de consumo e da civilização tecnológica. A falência dos dogmas universais impulsionou a emergência de valores de individualismo social e sentimentos de instabilidade e incerteza. O poder uniformizante dos fenómenos da globalização e da cultura de massas promoveu por contraste, a procura da identidade, da afirmação pessoal. Um «sincretismo» nas formas da expressão visual é a sua consequência.



---

## Notas

<sup>1</sup> “A Revolução Industrial funciona, indiscutivelmente, como o motor do desenvolvimento capitalista, cujas relações de produção se estendem progressivamente ao planeta. Este crescimento económico é acompanhado por profundas alterações sociais e por decisivas transformações no mundo do trabalho (ritmos, condições, produtividade)” (Monteiro, 1997, p.19).

<sup>2</sup> Em resposta a esta crise de valores estéticos, logo na segunda metade do século, em Inglaterra, país pioneiro da revolução industrial, o Movimento Arts & Crafts e o seu líder William Morris, criticaram a produção da indústria, propondo a defesa da manualidade, a defesa da cultura do objecto, a relação de complementaridade entre arquitectura e interiores e a negação da arte como exclusivo de elites. Alguns dos discípulos de Morris foram mais longe ao aceitarem a máquina, marcando o ponto de viragem entre uma atitude romântica de recusa da máquina e uma atitude contemporânea de aceitação dos novos meios de produção.

<sup>3</sup> «Se as exposições mundiais parisienses de 1878 e 1889 (Torre Eiffel) foram dominadas pela busca de soluções estéticas inovadoras para a arquitectura do ferro, a de 1900” sob o tema da electricidade, “orientou-se por critérios decorativos. (...) O primeiro troço de metro trouxe as entradas das estações de Hector Guimard tornando-se tão popular que em Paris a *art nouveau* foi também designada por *syle metro*” (Reis, 1999, p.30).

<sup>4</sup> “No caso de Portugal, o concurso para os nossos pavilhões ilustra bem quer o recrutamento dos arquitectos nacionais, quer também os dois projectos vencedores, ambos da autoria do arquitecto Miguel Ventura Terra (1866-1919) – juntamente com os de Raul Lino (1879-1974), considerado desde logo o grande vencido, se constituíram em referências fundamentais da cultura arquitectónica portuguesa do início do século XX, referências e caminhos opostos, empenhado (Ventura Terra) num progressismo urbano de largos voos mesmo desnacionalizados, embebidos (Raul Lino) numa coerência histórica, nacional e ‘genuína’»” (Souto, 2000, p.37).

<sup>5</sup> “A salvaguarda das artes populares seria o ponto de partida para a definição de um pretenso «estilo português», que outros encontrariam no relançamento do manuelino, de herança romântica, ou na recuperação dos estilos «nacionais» das eras passadas de D. João V ao D. José e ao D. Maria...” (Santos, 2003, p.111)

<sup>6</sup> O País enquadrado por esta burguesia urbana não necessariamente culta é caracterizado Eça de Queirós com a expressão: “Portugal é um país traduzido do francês em vernáculo”.

<sup>7</sup> A expressão não é canónica (era corrente na família Martins Barata). Corresponde, também, ao impacto que este tipo de embalagem tinha na vida do quotidiano: de chapa com tamanho bom, servia, depois,

---

para guardar produtos alimentares e outros. Muitas vezes tiravam-se os rótulos (a vulgarização do uso do *tupperware* só acontece nos anos 60).

Registe-se como curiosidade, a iniciativa publicitária da empresa das bolachas Invicta que, em 1917, contrata acrobatas para escalarem a Torre dos Clérigos, causando delírio na população que acorre na sua compra, esgotando rapidamente os *stocks* das bolachas existentes (Vieira, 1999b, p.148).

<sup>8</sup> “A revista *The Young Man* exibia elementos do estilo das Artes e Ofícios, o antecessor da Arte Nova Europeia” mas em Portugal este movimento foi apenas um reflexo do tempo. O reencontro com as coisas tradicionais ficou por Raul Lino e por Alfredo Roque Gameiro.

<sup>9</sup> Não confundir com o Estúdio Técnico de Publicidade (ETP) fundado em 1936 por José Rocha.

<sup>10</sup> Interessante verificar o impacto, segundo a época histórica, dos diferentes suportes de informação. Neste início de século e devido ao desenvolvimento das artes gráficas, o cartaz é um veículo de informação em grande desenvolvimento e tão importante na divulgação de ideias e informação como o foram no seu tempo, a inscrição mural ou os editais. Já quase no final do século, em período pós-revolução de Abril, assiste-se novamente à importância do murais, de influência maoísta, para divulgação de ideias políticas (CTT, 2003).

<sup>11</sup> Estas primeiras imagens publicitárias “reflectem o gosto da época, mesclando o vitoriano, da segunda metade do séc. XIX com o recém-surgido *Art Nouveau*” (Vieira, 1999b, p.68). que, embora já muito divulgado na Europa, manifestou-se no nosso país apenas em gramática decorativa (Santos, 2003).

<sup>12</sup> Foram, aliás, estes últimos que lhe proporcionaram os cartazes mais reconhecidos pela qualidade da sua composição gráfica. Na maioria das vezes, depois de aprovados os trabalhos, os cartazes eram produzidos em casa impressoras sediadas em Paris, Bruxelas ou em Milão, de onde seguiam para o país de destino, muitas vezes o Brasil, o seu mercado principal. Se o cartaz tivesse obtido êxito far-se-ia nova tiragem mas, desta vez, “numa litografia sediada no Porto ou em Gaia, que agora servia somente para a reprodução, tantas vezes infinita, daquelas obras” (Guimarães, 2001, p.19).

<sup>13</sup> Na maioria das vezes, depois de aprovados os trabalhos, os cartazes eram produzidos em casa impressoras sediadas em Paris, Bruxelas ou em Milão, de onde seguiam para o país de destino, muitas vezes o Brasil, o seu mercado principal. Se o cartaz tivesse obtido êxito far-se-ia nova tiragem mas, desta vez, “numa litografia sediada no Porto ou em Gaia, que agora servia somente para a reprodução, tantas vezes infinita, daquelas obras” (Guimarães, 2001, p.19).

<sup>14</sup> Embora com heranças Arts & Crafts, nomeadamente na complementariedade estrutura/decoração, afastou-se deste ao aceitar a máquina. É da aliança entre a arte a indústria que arranca o design do século XX.

<sup>15</sup> Embora ameaçado pelos primeiros animatógrafos. “Os teatros de Lisboa (...) atravessam um período angustioso de crise (...). É que o cinematógrafo singularmente satisfaz uma das mais vivazes preferências do homem: a brevidade. O cinematógrafo está para o teatro como o magazine está para o livro” refere Malheiro Dias (in Vieira, 1999b, p.131).

---

<sup>16</sup> O traço humorístico que este artista introduziu na imprensa, durante largos anos asfixiado pela censura, iria conhecer um novo fôlego com a revolução do 25 de Abril e com a desconstrução do panorama político pelo traço de João Martins, Vilhena, João Abel Manta, Sam, António ou Vasco.

<sup>17</sup> As regras da pintura ocidental assentes no Renascimento.

<sup>18</sup> Com os homens na frente de batalha houve uma inevitável realidade de emancipação da mulher.

<sup>19</sup> Em Portugal celebrizaram-se, a partir dos anos 30, os anúncios das tintas Ripolin e da Mão Vermelha.

<sup>20</sup> Ver o trabalho de Sartoris.

<sup>21</sup> “Ao longo dos anos 20, da República à ditadura militar imposta em 1926, o gosto oficial manteve-se rotineiro (...) em grande parte devido à indiferença dos industriais, os pintores e arquitectos tardavam em dar resposta à renovação das artes da decoração. No II Salão de Outono, organizado pelo magazine *Contemporânea* em 1926 houve uma secção de «Artes Industriais» Sarah Afonso, Ofélia e Bernardo Marques, reunidos num atelier Ibis, apresentaram incipientes propostas decorativas, embora nas artes gráficas surgissem propostas mais válidas com as produções da Imprensa Libânio da Silva (a revista *Contemporânea*), ou os cartazes modernos do atelier Arta, nomeadamente os de Jorge Barradas (Bristol Club). Retomando o exemplo de Diogo de Macedo, que em 1923 apresentara cartazes na exposição dos Cinco Independentes, as artes gráficas revelavam progressiva actualização, amplamente beneficiada pela chegada, em 1927, do suíço Fred Kradolfer (1903-1968), que lhes trouxe um certo ar germânico e que seria, incontestavelmente, o verdadeiro mestre das modernas artes da decoração, do grafismo e da publicidade no nosso país...” (Santos, 2003, p.115).

<sup>22</sup> A metodologia projectual aplicável ao Design e à Arquitectura “floresceu nos anos sessenta e setenta e, na maioria das vezes, serviram para nos desculpar de soluções medíocres. “Aliás, convém lembrar que nesse período de «metodolatria» da projectação muitos poucos projectistas (...) foram capazes de aplicar uma metodologia comum ao Design e à Arquitectura, como é o caso de Projecto de Exposições. Compreende-se que na época era preciso intelectualizar o desenho e afirmar a razão sobre o sentimento, o método sobre a inspiração” (Costa, 2001, p.3).

<sup>23</sup> A Exposição Internacional de Paris de 1937 estava organizada sob o tema «Artes e Técnicas na Vida Moderna» e na Exposição Internacional de Nova Iorque (1939), a América divulgava o que tinha de mais moderno e progressista.

<sup>24</sup> “O vocabulário *Art Deco* que ao longo da década anterior se afirmara entre nós como referência fundamental na renovação da arquitectura, dos interiores, das artes decorativas, conhecia ainda uma notável aceitação por parte do público. Ao mesmo tempo porém, surgiam algumas marcas de modernidade que, quase sem acerto cronológico, estavam sendo propostas pelos movimentos de vanguarda europeus” (Martins, 2000, p.52).

<sup>25</sup> Destaque-se também um suporte de comunicação visual muito em voga nos anos 30: Os cromos dos futebolistas.

---

<sup>26</sup> Mas, um país recolhe dividendos do conflito: os Estados Unidos da América, fortalecidos economicamente com a guerra, estão em condições para, no período pós-guerra, possibilitar, através do plano *Marshall*, a reconstrução europeia.

<sup>27</sup> Também em Itália o fascismo adoptou uma imagem moderna, progressiva, que, tal como em Portugal, veio a retroceder.

<sup>28</sup> Nos frescos do Diário de Notícias, encontra-se as «24 horas da vida de um jornal» reproduzindo todo o trabalho desenvolvido desde a recolha de notícias à saída do jornal das máquinas.

<sup>29</sup> Penso, assim, em Fred Kradolfer como o verdadeiro impulsionador das artes gráficas e Hein Semke como elemento fundamental para o arranque da cerâmica moderna em Portugal (Barata, 2004d).

<sup>30</sup> “Do lado da decoração, o Secretariado promoveu um pretenso «estilo português», eclecticamente moderno, onde a estilização folclórica e a tônica regionalista era a tônica primordial (...) Este estilo rústico encontrou a expressão mais acabada nas Pousadas de turismo (lembrar a Pousada de S. Lourenço) (...) (Santos, 2003, p.123).

<sup>31</sup> “Do lado da decoração, o Secretariado promoveu um pretenso «estilo português», eclecticamente moderno, onde a estilização folclórica e a tônica regionalista era a tônica primordial (...). Este estilo rústico encontrou a expressão mais acabada nas Pousadas de turismo (lembrar a Pousada de S. Lourenço) (...) (Santos, 2003, p.123).

<sup>32</sup> Neste novo desígnio programático “assinale-se, por tudo o que significou, a iniciativa do ministro das Obras Públicas, Arantes e Oliveira, em ter lançado um levantamento da cultura popular do país. Em Outubro de 1955, publica um Dec-Lei, no qual, em colaboração com o Sindicato Nacional dos Arquitectos e o impulso entusiasta de Keil do Amaral, manda proceder à realização de uma vastíssimo Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa no continente” (Fontes, s/d).

<sup>33</sup> Relembre-se que na década de 30 os Estados Unidos tinham acolhido professores e colaboradores da então extinta Bauhaus e outros artistas e intelectuais que difundiram as suas ideias e convicções, através de numerosas publicações, escolas e institutos, estabelecendo os alicerces para a criação de uma linguagem universal no campo da comunicação visual.

<sup>34</sup> “Como corolário desta realidade, em 1952 a revista *Arquitectura* (...) reclamava a necessidade de escolas que preparassem tecnicamente os profissionais de exposições, pela primeira vez denominados «designers» (...). Já então o jovem arquitecto Conceição e Silva aspirava à integração entre as diversas expressões artísticas, em sintonia com o fundamento teórico dos pioneiros do Movimento Moderno Europeu e, sobretudo, com a teoria e praxis norteadas pelo ideal democrático da geração de *designers* escandinavos, norte-americanos e italianos emergentes após a 2ª Guerra Mundial. Este processo empírico do *design* era, contudo, prejudicado pelo autismo dos empresários industriais (...). A estruturação destas iniciativas, numa sedimentação do conceito de design e do papel do *designer*, deveu-se à importante acção desenvolvida pelo pintor e arquitecto Frederico George: uma viagem aos EUA (1952) possibilitou-lhe o contacto directo com a metodologia do ensino de arquitectura nas universidades americanas e, sobretudo, com personalidades como Walter Gropius e Mies Van der Rohe, despertando-o

---

para a importância do *design* e da sua vocação abrangente e globalizante, à luz dos fundamentos da teoria e prática bauhausianos. Nas Escola António Arroio, realizou em 1952-54, a primeira experiência de ensino de *design* no nosso país, prosseguindo-a depois na escola Superior de Belas Artes de Lisboa, onde ingressou como assistente (1957), e ampliando-a pela prática profissional e convívio no seu atelier com colaboradores e alunos (nomeadamente Daciano Monteiro da Costa e António Sena da Silva), da conjugação destes esforços nascendo uma primeira geração, de facto, de *designers* em Portugal” (Santos, 2003, p.126).

<sup>35</sup> Esta entrevista foi realizada por Maria Teresa L. Sousa, na altura aluna de Design de Comunicação da Escola Superior de Belas-Artes Lisboa, acompanhada pelo professor Victor Manaças.

<sup>36</sup> Referia-se, entre outras cumplicidades, a relação que foi estabelecendo, ao longo do tempo, com João Gonçalves, um reconhecido mestre de impressão com sólidos conhecimentos na área da fotografia e tratamento de imagens e que, a partir de 1960, ficou responsável pela nova secção de *offset* das Oficinas Gráficas Manuel A. Pacheco (Brandão, 1995).

<sup>37</sup> No Porto, destaque-se a obra de Augusto Gomes e de Júlio Resende.

<sup>38</sup> Com início na costa oeste dos EUA, o movimento psicadélico propagou-se pelo continente europeu com o movimento *hippie*.

<sup>39</sup> Goa, Damão e Diu seriam anexados pela União Indiana anunciando o fim do Império.

<sup>40</sup> Recorde-se o embargo a Cuba e uma invasão mercenária na Baía dos Porcos impostos pelos Estados Unidos.

<sup>41</sup> A pós-modernidade é também designada por modernidade tardia, segunda modernidade... (Borges, 2006).

<sup>42</sup> “Já não era razão contemplativa dos clássicos e dos medievais, mas a razão orientada para o domínio, aquela razão que será chamada instrumental” (Borges, 2006, p.9).

<sup>43</sup> “O telefone 8p de Jorge Pacheco ou os comboios da linha de Sintra, de José Santa-Barbara, são expressão da crescente proximidade (entre a indústria portuguesa e o design nacional), apesar dos importantes trabalhos de Design Industrial já realizados por Daciano Costa, Carlos Galamba, Miguel Arruda, entre outros, para diversas unidades industriais ao longo da década” (Lopes, 2000, p.81 ).

<sup>44</sup> Por influência das reformas «Glasnot» e «Perestroika» de Gorbatchev, desmoronaram os regimes comunistas da Europa Oriental e o Muro de Berlim.

<sup>45</sup> Relembre-se que no passado, o nascimento da fotomecânica tornou obsoleto o trabalho do desenhador litógrafo.

<sup>46</sup> Em 1991, Portugal conquistou o Campeonato Mundial de Futebol em Júniores. Em 1994, Lisboa foi Capital Europeia de Cultura e em 1998, Portugal foi palco da última exposição Mundial do Século XX. O prémio Nobel da Literatura foi atribuído a José Saramago e as pinturas rupestres de Foz Côa declaradas Património da Humanidade pela Unesco.





## CONCLUSÕES GERAIS



No fim do percurso investigativo, e com o intuito de tornar mais claros os caminhos que levaram às conclusões gerais deste trabalho, retomam-se alguns dos paradigmas, temas e abordagens desta investigação que apresenta uma estrutura com conclusões parciais, cuja leitura se remete para o corpo da tese e que conduzem às conclusões gerais.

## **1. Motivações, Escolha do Tema e Intenção da Tese**

### **1.1 Motivações** que encaminharam a realização desta tese:

#### **- Interrogar o sentido e fundamentos de uma prática profissional**

Perante as questões que surgem diariamente, cabe reflectir. E ao interrogar, começa-se a dissecar o problema e a contribuir para a sua compreensão. Compreender as questões que nascem da prática quotidiana possibilita uma intervenção mais eficaz e consistente e é desta relação **Saber para Fazer, Fazer para Saber** que surgem as motivações para fazer esta tese.

#### **- Repensar criticamente muito do «adquirido» convencional no pensamento sobre o Design**

Por outro lado, a motivação para fazer esta tese resulta também da insuficiente análise crítica que existe sobre este tema. É preciso rever, alargar os horizontes, pôr em questão, problematizar! A contribuição para o progresso do conhecimento requer uma atitude aberta ao entendimento do mundo e uma disposição para se ser produtor, e não mero consumidor do pensamento alheio sobre os problemas que nos dizem respeito.

## 1.2 Escolha do Tema

### - A sequência natural do trabalho feito no mestrado

Com a investigação de mestrado ficou aberta a vontade de conhecer, num âmbito mais alargado, a evolução da cultura visual ao longo do século XX em Portugal, nomeadamente da evolução da expressão visual gráfica tomando com eixo de análise as publicações periódicas.

Convém acentuar que a presente tese não é um trabalho sobre a análise das formas mas sim sobre o resultado dos contextos que configuraram e condicionaram essas formas.

### - A relativa escassez de pensamento sobre a área da expressão visual na perspectiva do seu enquadramento cultural

Esta perspectiva de abordagem é, aliás, muito escassa no pensamento sobre a área da expressão visual. É muito frequente a análise das formas, como factos objectiváveis mas não das relações sistémicas entre os contextos que configuraram e condicionaram essas formas.

Este trabalho vem, em sentido oposto, ao encontro de uma abordagem transdisciplinar dos factos e pela interpretação das relações sistémicas entre os diferentes enquadramentos, compreendendo o entendimento do todo. É uma perspectiva de abordagem de compreensão, de interpretação e relacionamento.

A escolha deste tema, tal como o título elucida “Formas e Expressões da Comunicação Visual em Portugal, no século XX” vem exactamente ao encontro da procura da compreensão e interpretação da evolução da expressão visual na perspectiva do seu enquadramento cultural, enquadramento este que compreende o complexo constituído pelo espírito do tempo, pelo contexto económico, pelo contexto político e pelo contexto técnico da cada época.

É, assim, um olhar panorâmico sobre este período de 100 anos e procura evidenciar as linhas de força da evolução da expressão visual de uma época histórica em profunda e constante transformação. Não se pretendeu a abordagem exaustiva dos factos mas a visão de conjunto de um época numa perspectiva de inteligibilidade – interpretação, relação e compreensão.

**- A abundância de material de base documental e a possibilidade de testemunhos de intervenientes na evolução do tema em consideração**

A existência de dados e a proximidade e possibilidade de acesso às fontes de informação foram determinantes para a escolha do tema.

A recolha destes dados incluiu o levantamento documental, a recolha de imagens alusivas à evolução da comunicação visual no período considerado e a recolha de depoimentos realizados a alguns actores significantes da expressão visual gráfica em Portugal.

### **1.3 A Intenção da Tese**

O exercício da investigação científica na sua finalidade de aumentar o conhecimento toma normalmente uma destas três atitudes ou modos, todos igualmente válidos.

- a) – Procurar confirmar uma hipótese
- b) – Procurar infirmar uma hipótese
- c) – Fundamentar uma hipótese

Nesta tese procura-se congregar dados, associar factos e ideias e testemunhos que permitam formular a hipótese de que a expressão visual, sob todas as suas formas, é condicionada e configurada pelo enquadramento cultural, económico, político e técnico do paradigma temporal em que se insere.

## **2. Preparação para a abordagem do trabalho**

### **2.1 Circunscrever e fazer uma ideia clara do fim a atingir**

Numa primeira fase de investigação, procurou-se estudar e conhecer os contextos que configuraram e condicionaram no século XX em Portugal a expressão visual e conhecer os avanços existentes neste domínio, bibliografias e avanços em áreas próximas ou paralelas, sobretudo nas ciências sociais, história e filosofia.

Fundamentais para a compreensão do século XX foram as obras do historiador britânico Eric Hobsbawm e do filósofo George Steiner, dois autores que proporcionaram um entendimento alargado sobre este século.

Esta primeira fase do trabalho possibilitou a construção de um capítulo de referência contextual e teórico e a construção de uma base de imagens.

Numa segunda fase do trabalho, e no sentido de maior rigor no aprofundamento do estudo, embora conscientes da redução da problemática, foi seguida fundamentalmente, a linha da expressão visual gráfica, nomeadamente do material impresso. Com esse objectivo circunscreveu-se o campo empírico ao caso das Publicações Periódicas.

Com o objectivo de conhecer e compreender as formas e os significados da comunicação visual no século XX em Portugal, tomando como eixo de análise as publicações periódicas, foram realizadas as entrevistas a alguns profissionais do ofício da expressão visual gráfica compreendendo um alargado período de gerações, para captar os depoimentos de peritos de várias idades e assim conseguir obter a visão mais alargada possível do século XX. Para além deste critério, e com o fim de obter testemunhos mais abrangentes sobre esta temática, recolheram-se os depoimentos de «encomendadores» para tentar perceber o ponto de vista do lado de quem faz a encomenda.

Após a organização do *Corpus* da Investigação, a elaboração da dissertação obedeceu ao seguinte percurso lógico.

## **2.2 Esboçar e definir uma estratégia de abordagem ao tema em presença dos meios que se apresentam como utilizáveis.**

1. Formalização do índice que estruturou e ordenou a abordagem;
2. Realização de cada passo metódico ou cronológico à luz das intenções de compreensão [questões de investigação];
3. Elaboração da análise dos depoimentos realizada à luz dos pressupostos das intenções de compreensão;
4. Elaboração, redacção e síntese da tese no sentido de explicitar uma conclusão;
5. Realização e interpretação da Ilustração Documental das linhas de força da evolução da expressão visual no século XX, através das imagens escolhidas. Estas imagens foram entendidas como servindo de paradigmas e não de simples exemplos avulsos.

## **2.3 Rever e ponderar sobre as grandes formas e movimentos do pensamento histórico e dos métodos que apresenta**

Vários caminhos se apresentaram possíveis para a abordagem do tema desta investigação. Todos eles são aceitáveis desde que o seu quadro de referência esteja bem explicitado e definido. Isto é, desde que a abordagem tenha «coerência interna» (consistência) e «coerência externa» (resistir ao confronto crítico com o seu enquadramento exterior).

### **- A História como narração e cronologia**

Sob esta influência nasceu a abordagem histórica positivista e os historiadores meteram mãos à obra para determinar todos os factos que

conseguissem mas rejeitaram a interpretação. Os factos eram considerados como sendo isolados e o historiador não devia de emitir juízos de valor sobre eles. Apenas descrevê-los. O resultado foi o um aumento de conhecimento histórico pormenorizado e o ideal da literatura histórica transformou-se em monografia. A recusa de julgar os factos passou a significar que a história só podia ser história dos **eventos externos**, e não a história do pensamento de que nasceram estes eventos.

#### - A História como interpretação alargada

É outra possibilidade de abordagem do tema que não se cinge à determinação dos factos mas procura criar uma interpretação alargada da evolução histórica.

Foi afastada a perspectiva de abordagem de narrativa de eventos externos, de factos soltos descritos ao pormenor. Procuraram-se, de forma oposta, os eventos internos que se relacionaram e interpretaram. Não se pretendeu a demonstração, a explicação, a conclusão, mas sim a compreensão e a interpretação.

#### - A História como fonte de sabedoria utilizável

A utilidade da história não consiste em qualquer aplicação para prever, predizer factos ou eventos futuros, e sim o de entender o sentido das evoluções passadas e extrair dele uma sabedoria que permita entender o presente, e estar preparados para a incerteza do futuro e as probabilidades que essa incerteza comporta.



## **2.4 Estudar as metodologias próprias das ciências sociais e humanas que se possam tornar úteis no campo específico da investigação que se abordar**

- técnicas de documentação e busca de dados
- técnicas de validação e confirmação de resultados
- técnicas de inquérito e entrevista
- técnicas de leitura cruzada, etc..

## **2.5 A Abordagem da problemática**

- Recusa de simples atitude narrativa, cronológica, factual e erudita de base positivista.
- Aceitação do trabalho baseado nas interfaces disciplinares mais do que nos núcleos próprios ou circunscritos, e assunção da incerteza e da complexidade como conceitos operativos da investigação de base construtivista.

### **Opções a fazer e feitas quanto à atitude metodológica de princípio**

A interpretação da realidade presente da sociedade e da cultura portuguesas tem sido abordada em termos históricos e críticos por inúmeros investigadores. Têm, porém, em geral deixado na sombra a poderosa influência da esfera da comunicação visual.

Seria absurdo afirmar que a comunicação visual não tem sido examinada, mas sustenta-se que o tem sido estudada em si mesma, e não como um elemento do complexo cultural que, em termos de sistema, actua e é actuado permanentemente.

A abordagem da problemática que originou a presente tese afasta-se de uma atitude narrativa e valorativa das realizações da expressão visual em termos da história de arte, e de uma atitude analítica e constatatadora em termos de erudição.

Procurou-se pois, pragmaticamente, situar a abordagem da problemática no plano da História Social, entendida como o estudo de um sistema dinâmico complexo, com as suas características próprias de irreversibilidade, impredictibilidade e incerteza.

Tal posicionamento nasceu, fundamentalmente, de uma primeira interrogação nascida da própria prática profissional: até que ponto são neutros o uso e produção de imagens portadoras de significados e sentidos que possam ser activamente influentes nos comportamentos e nas decisões individuais e colectivas? Até que ponto os profissionais são, ou podem ser alheios às responsabilidades de criadores de sentidos, ou até que ponto são apenas passivamente executantes acríticos de determinações que os transcendem?

Outra interrogação consistiu em considerar o papel da evolução das técnicas, e procurar entender até que ponto essa evolução pode ser desligada dos significados culturais da expressão visual, ou pelo contrário, a condiciona.

Tratou-se assim de «compreender», mais do que explicar, procurando captar o sentido geral que se esconde por entre a complexidade da realidade social e das suas manifestações culturais, e isso exigiu uma abordagem metódica não convencional, de modo a evitar as limitações herdadas das atitudes cartesianas e positivistas.

### **Questões de Método**

A atitude metodológica que suporta esta tese é fundamentalmente «construtivista», procurando não isolar os factos como fundamento da cognição, e buscando neles sobretudo as relações entre eles «construindo» uma compreensão da sua complexidade sistémica.

Assim, dados, documentos, informações e opiniões, para além do exigível rigor da sua recolha, são sempre lidos e entendidos como postos «entre parêntesis», para usar a expressão corrente na Fenomenologia. Tal é, por exemplo, o caso das entrevistas e testemunhos, cujo valor e significado ultrapassam o seu teor puramente factual e documental.

A própria natureza do domínio da investigação abordado tem implicações sobre a metodologia e sobre os seus resultados:

- a irreversibilidade e a dinâmica complexa dos sistemas sociais limitam o âmbito da busca de «demonstrações» dentro de uma lógica positivista, e limitam também fortemente qualquer intenção de predictibilidade – situação que é comum às ciências sociais no actual paradigma científico;

- o carácter recursivo e heurístico da busca da compreensão implica o carácter aberto do trabalho de inquirição e reflexão, impedindo as formulações taxativas e mantendo os caminhos abertos para ulteriores desenvolvimentos;

- a diversidade de níveis, situações e natureza dos elementos do sistema complexo em estudo levam a rejeitar a sujeição a um qualquer método disciplinar exclusivo, e a aceitar a convergência de várias abordagens que possam conduzir à compreensão mais do que à explicação.

### 3. As Respostas Procuradas

Os vários passos do desenvolvimento desta tese foram introduzidos e analisados de modo a permitir avançar em direcção à Conclusão.

As conclusões parciais e a sua fundamentação convergem numa formulação que busca o essencial da compreensão da evolução do sistema social complexo em estudo, através das suas manifestações no domínio visual.

Sustentar uma tese não implica a produção de uma qualquer inovação radical na esfera do conhecimento. É igualmente importante situar, esclarecer, problematizar e interrogar convicções correntemente aceites, postuladas de forma acrítica.

É frequentemente entendida a inter-relação entre os diferentes níveis, campos e formas do complexo cultural como se ela se tratasse de uma evidência tal que dispensa explicitação e análise, mas por isso mesmo o entendimento dessa relação deixa muitas vezes aspectos mal examinados. A observação mostra que a expressão visual pode ser ignorada como factor «operante» da transformação social, ou tomada apenas como um «indicador» dessa transformação.

A intenção desta Tese não é assim a de apontar «utilitariamente» direcções ou formas de intervenção, e sim a de mostrar que sobre os «actores» da expressão visual impende uma responsabilidade crítica e mesmo, no limite, deontológica na configuração da evolução social, e que essa responsabilidade pode não se revelar assumida ou mesmo, sequer, reconhecida.

Assim, evitando repetir e reexpor as formulações parciais apresentadas, procurou-se fazer uma exposição clara e sintética dos resultados do trabalho de investigação conduzido.

As conclusões parciais permitem demonstrar que, em relação ao século XX em Portugal:

- A EXPRESSÃO VISUAL É TÃO IMPORTANTE E REVELADORA DOS VALORES E EVOLUÇÃO DA SOCIEDADE COMO A EXPRESSÃO DISCURSIVA.
- A EVOLUÇÃO DA EXPRESSÃO VISUAL, MANIFESTADA NAS FORMAS QUE A SUPOSTARAM, NÃO É APENAS INTERIOR AO SEU PROCESSO HISTÓRICO MAS É DEFINIDO PELAS INFLUÊNCIAS DENTRO DO COMPLEXO CULTURAL.
- OS «AUTORES» E PROTAGONISTAS DO PROCESSO DE EVOLUÇÃO HISTÓRICA DA EXPRESSÃO VISUAL SÃO «AGIDOS» PELAS FORÇAS, TENDÊNCIAS E DERIVAS DO COMPLEXO CULTURAL, MAS SÃO AO MESMO TEMPO SEUS «AGENTES».
- AS TÉCNICAS E TECNOLOGIAS DISPONÍVEIS EM CADA PERÍODO OU MOMENTO HISTÓRICO NÃO SÃO APENAS INSTRUMENTAIS EM SENTIDO PASSIVO, MAS CONDICIONAM A PRÓPRIA EVOLUÇÃO.

Investigar as possibilidades de evolução a partir da interpretação do passado estudado, é uma nova proposta de estudo que se abre com este trabalho, encontrando e percebendo as dinâmicas subjacentes à evolução da expressão visual em termos de complexidade, e procurando os sentidos em que essas dinâmicas podem conduzir a formas futuras.



## BIBLIOGRAFIA





## 1. Referências Bibliográficas

Abrantes, José Carlos (2006), “Se o Olhar é Construído também Pode Ser Ensinado” in *Diário de Notícias 20 de Fevereiro*, p.9.

Acciaiuoli, Margarida (1998), *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte.

Acciaiuoli, Margarida (2000), “As Exposições de Propaganda dos Anos 30” in *O Tempo do Design – 100 Anos de Design Português*, Lisboa, Centro Português de Design, pp.46-51.

Aires, Eduardo (2006). A Estrutura Gráfica das Primeiras Páginas dos Jornais – O Comércio do Porto, O Primeiro de Janeiro e Jornal de Notícias – Entre o Início da Publicação e Final do Século XX. Contributos para uma Ferramenta Operacional e Analítica para a Prática do Design Editorial. Tese de Doutoramento em Design de Comunicação, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto

Almeida, Bernardo Pinto de et al. (2001), *João Machado, Criação Visual*, Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, Almada.

Almeida, Maria Antónia Pires de (2006), *A Revolução no Alentejo – Memória e Trauma da Reforma Agrária em Avis*, Lisboa, ICS.

Alves, Mariana Gaio (2003), “A Inserção Profissional de Diplomados de Ensino Superior numa Perspectiva Educativa: o Caso da Faculdade de Ciências e Tecnologia”. Tese de Doutoramento em Ciências da Educação. Lisboa, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

Ambrósio, Teresa (2007), “A Cidadania Contemporânea: Uma Conquista de Afirmação Humana” in Roberto Carneiro (coord.), *Cidadania, Uma Visão para Portugal*, Lisboa, Gradiva, pp.255-274.

Appignanesi, Richard; Garratt, Chris (1997), *Pós-Modernismo para Principiantes*, Lisboa, Publicações D. Quixote.

Argan, Giulio Carlo (1984), *Walter Grópius e a Bauhaus*, Lisboa, Editorial Presença.

Augé, Marc (2005), *Não-lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Lisboa, 90 Graus Editora, SA.

Aurélio, Pires (2004), “Apresentação” in Maria da Graça Garcia e João David Zink (coord.), *I Guerra Mundial, Cartazes da Biblioteca Nacional*, Lisboa, Biblioteca Nacional, pp.11-13.

Azevedo, Cândido (1999), *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*, Lisboa, Caminho.

Azevedo, Fernando de; Clérigo, Octávio; Freitas, Lima de; Mello, Thomaz; Palla, Victor et al. (1989), *Falando do Ofício*, Lisboa, Editora Soctip.

Bachelard, Gaston (1986), *Filosofia do Novo Espírito Científico*, Lisboa, Editorial Presença.

Balsemão, Francisco Pinto (1998), “Novidade Antes Mesmo de Aparecer”. Revista Comemorativa dos 25 anos do Expresso, 10 de Janeiro de 1998, Lisboa, Expresso.

Barata, José Pedro Martins (2001), *Vasco Lapa* [Brochura Exposição Galeria CTT], Lisboa CTT Correios.

Barata, José Pedro Martins (2003a), *Crítica do Objecto*, Folhas de Acompanhamento do Mestrado em Design da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, Difusão Restrita.

Barata, José Pedro Martins (2003b), *Cultura e Técnica*, Folhas de Acompanhamento do Seminário de Humanidades do Instituto Superior Técnico, Out. | Dez. 2003, Lisboa, Difusão Restrita.

Barata, José Pedro Martins (2003c), *Pequena Nota sobre Litografia e Roque Gameiro Desenhador-litógrafo*, Lisboa, Difusão Restrita.

Barata, José Pedro Martins (2004), *As Ciências da Complexidade, Sinal ou Motor da Vontade de Unificação Cultural*, Ciclo de Conferências Espelhamento, Interrogação e Metamorfose, do Curso de Doutoramento de Base Curricular Universidade de Aveiro, Departamento de Didáctica e Tecnologia Educativa, Policopiado.

Bardin, Laurence (1993), *L'analyse de Contenu*, Paris, PUF.

Bicker, João (2006), Edição especial “Diário de Notícias, 141 Anos, 50 000 Edições”, de 20 de Fevereiro.

Borges, Anselmo (2006), “Pós-modernidade? Uma Cosmovisão Outra” in *Diário de Notícias*, 12 de Março, Coluna Opinião.

Brandão, José (1995), “O Papel-Moeda em Portugal. Uma Obra Exemplar” in Manuel da Costa Cabral e Maria do Carmo Marques da Silva (coord.) *Sebastião Rodrigues - Designer*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.57-63.

Brandão, José (2001), “Design é um Só” in João Paulo Martins (org.), *Daciano da Costa Designer*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviços de Belas-Artes, pp.30-33.

Branthe, Thomas (2001), “Consequências do Realismo na Construção da Teoria Sociológica” in *Sociologia Problemas e Práticas*, Revista do CIES | Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, N.º 36, Oeiras, Celta Editora, pp.9-38.

Braudel, Fernand (1979), *Civilization Matérielle, Économie et Capitalisme, XVe – XVIIIe Siècle*, tome 1 [Les Structures du Quotidien], tome 2 [Les Jeux de l’Échange], tome 3 [Le Temps du Monde], Paris, Armand Colin.

Bruinska, Max (2005), “Libertação e Normalidade” [História das Linguagens Visuais do Design Gráfico e de Comunicação] in *Revista Catalysts!* 09|05, Lisboa, Experimenta, pp.52-63.

Câmara Municipal de Évora (1995), *O Testemunho do Cartaz, Meio Século de Teatro, 20 Anos de Liberdade*, Évora, CENDREV.

Câmara Municipal de Lisboa (1996), *Stuart de Carvalhais, Aventuras de Manecas e João Manuel, Originais de 1939-40* (exposição), Lisboa, Câmara Municipal | Bedeteca.

Câmara Municipal de Lisboa (1998), *Murais de Abril 1974*, Lisboa, Biblioteca Museu República e Resistência.

Câmara Municipal de Lisboa (1998), *O Caso do Policial Português*, Lisboa, Câmara Municipal.

Câmara Municipal de Vila Franca de Xira (1999), *25 dos 4, Selecção de Cartoons de António, Cid; Maia, Vasco*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Cayatte, Henrique (2005), *Ciclo de Debates (Limites à Liberdade de Imprensa)* Diário de Notícias.

Champigneulle, B. (1973), *A Arte Nova*, Lisboa, Editorial Verbo.

Clérigo, Octávio (1986), “Octávio Clérigo” in *Falando do Ofício*, [Ciclo de Conferências *Falando do Ofício* e Exposição *Ver Artes Gráficas* na Sociedade Nacional de Belas Artes], Lisboa, Scotip Editora, pp.57-60.

Collingwood, R. G. (2001), *A Ideia de História*, Lisboa, Editorial Presença.

Conduto, Fernando (1993), “As Asas de Ícaro ou as Invariantes Provável” in Elísio Summavielle (coord.), *Frederico George, Ver pelo Desenho*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa | Livros Horizonte, p.33.

Costa, Daciano Monteiro da (1993), “Frederico George, Mestre” in Elísio Summavielle (coord.), *Frederico George, Ver pelo Desenho*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa | Livros Horizonte, pp.29-30.

Costa, Daciano Monteiro da (1998), *Design e Mal-estar*, Lisboa, Centro Português de Design.

Costa, Daciano Monteiro da (2001), *Vasco Lapa* [Brochura Exposição Galeria CTT], Lisboa CTT Correios.

Cotrim, João Paulo (2005), *Rafael Bordalo Pinheiro – Fotobiografia*, Lisboa, Assírio & Alvim | CML.

Coutinho, Bárbara (2002), *Cronologia do Museu do Design*, Lisboa, CPD.

CPD | Centro Português de Design (2000a), *Iconografia do Design Português* [Brochura da Exposição], Lisboa, Ministério da Cultura | Centro Português de Design.

CPD | Centro Português de Design (2000b), *A Ver Design* [Dossier especial] Lisboa, Centro Português de Design.

CPD | Centro Português de Design (2000c), *Observar o Design*, Lisboa, Centro Português de Design.

CTT Correios (2003), *A Arte do Cartaz* [Pagela Série Europa], Lisboa, CTT Correios.

Delors, Jacques et al. (1996), *Educação: Um Tesouro a Descobrir. Relatório para a Unesco da Comissão Internacional sobre Educação para o Século XXI*. Lisboa, Edições Asa.

Diário de Notícias (2004), “25 de Abril, 30 Anos, 100 Cartazes”, Lisboa, Diário de Notícias.

Dorfles, Gillo (2001), *Oscilações do Gosto*, Lisboa, Livros Horizonte

Duby, Georges; Ariès, Philippe (coord.), (1991), *História da Vida Privada*, Volume 5 (Da Primeira Guerra Mundial aos nossos Dias, dir. Antoine Prost e Gérard Vincent), Porto, Edições Afrontamento.

Duby, Georges; Perrot, Michelle (coord.), (1995), *História das Mulheres*, Volume 5, O século XX, dir. Françoise Thébaud, Porto, Edições Afrontamento.

Duran, Luíz (1995), “... Um Novo Jornal”, in Manuel da Costa Cabral e Maria do Carmo Marques da Silva (coord.) *Sebastião Rodrigues - Designer*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.76-77.

Errea, Javier (2006), “.....”, In *Jornal Expresso* de 27 de Abril.

Errea, Javier (2007). “Expresso no pódio ibérico do design gráfico”, In *Jornal Expresso* de 13 de Outubro - Caderno Suplemento de Economia, p.34 .

Escola Secundária Soares dos Reis (1985), *Brochura do Centenário (1885-1985)*, Porto, Escola Secundária Soares dos Reis.

Ferreira, A. J. (1998), *O Jornal Infantil Português Ilustrado – 1874-1975*, Lisboa, O Jornal Infantil Português Ilustrado, 2ª edição.

Ferreira, António Ribeiro (coord.), (2005), *Diário de Notícias, 140 Anos de Anos, Imagens [1864-2004]*, Lisboa, Diário de Notícias.

Ferreira, Fátima Sá Melo; Rodrigues, Ana Maria (2002), “As Crises e os Protestos do Século”, in José Vicente Serrão (coord.), *Pelos Séculos d’O Século*, Lisboa, Torre do Tombo, pp.89-98.

Fiell, Charlotte; Fiell, Peter (2000), *Design do Século XX*, Colónia, Taschen.

Forsd, Hannah (2003), *Século XX Design, Anos 90 – a Era Digital*, Lisboa, Diário de Notícias.

Fragoso, Madalena (2007), *As publicações Cine-Jornal e Máxima*, Lisboa, Difusão Restrita.

Fragoso, Margarida Ambrósio (2002), *O Emblema da Cidade de Lisboa, Suporte Comunicacional da Identidade Municipal*, Lisboa, Livros Horizonte.

França, José-Augusto (1975), *Zé Povinho 1875 – Comemoração do Centenário 1975*, Lisboa, Bertrand.

França, José-Augusto (1982), *Bernardo Marques. Desenho e Ilustração Anos 20 e 30*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

França, José-Augusto (1984), *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Bertrand Editora.

França, José-Augusto (1987), *Ramos-Pinto 1880-1980*, Porto, Adriano Ramos Pinto, Vinhos SA.

França, José-Augusto (2000), *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX (1900-2000)*, Lisboa, Livros Horizonte.

França, José-Augusto (2002), “As Artes e as Letras do Século”, in José Vicente Serrão (coord.), *Pelos Séculos d’O Século*, Lisboa, Torre do Tombo, p.137-147.

Freitas, Maria Helena de (1985), *Ilustração e Grafismo nos anos 20*, Tese de Mestrado em História de Arte Contemporânea, FCSH|UNL, policopiado.

Fundação Calouste Gulbenkian (1997), *A Banda Desenhada Portuguesa 1914-1945*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Garcia, Maria da Graça; Zink, João David; Aurélio, Diogo Pires; Ventura, António (2004), *I Guerra Mundial, Cartazes da Coleção da Biblioteca Nacional*, Lisboa, Biblioteca Nacional.

Ghiglione, Rodolphe; Matalon, Benjamin (1993), *O Inquérito – Teoria e Prática*, Oeiras, Celta Editora.

Gonçalves, Rui Mário (1986), “Pioneiros da Modernidade”, in *História da Arte em Portugal*, Volume 12, Lisboa, Publicações Alfa.

Guimarães, Gonçalves; Correia, Ana Filipa (2001), *Vinho de Adão, Uvas de Eva. A Mulher na Arte Publicitária da Casa Ramos Pinto*. Vila Nova de Gaia, Adriano Ramos Pinto, Vinhos SA.

Gusmão, Artur Nobre de (1993), “Frederico George e o Património” in Elísio Summavielle (coord.), *Frederico George, Ver pelo Desenho*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa | Livros Horizonte, pp.19-23.

Hélder, Herberto (1999), *Poesia Toda*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Hobsbawn, Eric (2002), *A Era dos Extremos*, Lisboa, Editorial Presença.

Hollis, Richard (1997), *Graphic Design. A Concise History*, Londres, Thames and Hudson, Lda.

Hollis, Richard (2001), *Design Gráfico, Uma História Concisa*, S. Paulo, Martins Fontes.

Klein, Naomi (2002), *No Logo*, Lisboa, Relógio d'Água.

Lage, Alexandra; Dias, Susana (2002), *Teoria do Design*, Porto, Porto Editora.

Leal, Maria Ivone (1922), *Um Século de Periódicos Femininos, Arrolamento de Periódicos entre 1897 e 1926*, Lisboa, Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres.

Leandro, Tenente-coronel Garcia (2004), “Uma Visão Militar Sobre o Terrorismo” in Adriano Moreira (coord.), *Terrorismo*, Lisboa, Almedina, pp.323-374.

Leslie, Jeremy (2003), *Novo Design de Revistas*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.

Lessart-Hébert, Michelle; Goyette, Gabriel; Boutin, Gérald (1994), *Investigação Qualitativa, Fundamentos e Práticas*, Lisboa, Edições Instituto Piaget.

Lobo, Theresa (2001), *Cartazes Publicitários – Coleção da Empresa do Bolhão*, Lisboa, Edições Inapa.

Lopes, João (2006), "O Futuro Anterior" in 6º – *suplemento Diário de Notícias* (50284), N.º 47, 12 de Dezembro.

Lopes, Nuno Lacerda (2000), "O Novo Design e a Transformação dos Modos de Habitar", in *O Tempo de Design – 100 Anos de Design Português*, Lisboa, Centro Português de Design.

Machado, Aquilino Ribeiro (2007) "Breve Nota Preambular", in *Revista Municipal*, N.º1, 4º Trimestre de 1979, p.3.

Madeira Rodrigues, Paulo (1979), *Tesouros da Caricatura Portuguesa 1856-1928*, Lisboa, Círculo de Leitores.

Maldonado, Tomás (1999), *Design Industrial*, Lisboa, Edições 70.

Manaças, Victor (2000), "O Ensino do Design em Portugal" in *Arte Ibérica*, N.º 38, p.60.

Marcos, Luís Humberto (2002), "A Evolução da Arte (Tipo)Gráfica" in José Vicente Serrão (coord.) *Pelos Séculos d'O Século*, Lisboa, Torre do Tombo, pp. 45-50.

Martins, Celso (2001), "Surrealismo em Portugal, 1934-1952" in *Cartaz Expresso*, 2 de Junho.

Martins, João Paulo (2000), "Os Anos 30-40, Objectos e Produção Industrial", in *Centro Português de Design, O Tempo de Design – 100 Anos de Design Português*, Lisboa, Centro Português de Design, pp.52-57.

Martins, João Paulo, Coord. (2001), *Daciano da Costa Designer* [Catálogo da Exposição], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Matos, Helena (2003), *Salazar, Construção de um Mito*, Lisboa, Temas & Debates.

Matos, Miguel Moore (1999), "Propaganda Soviética, O Cartaz ao Serviço da Revolução", in *Revista Page*, N.º10, p.25.

Mello, Thomaz; Azevedo, Fernando de; Palla, Victor et al. (1989), *Falando do Ofício*, Lisboa, Editora Soctip.

Melo, Alexandre (1998), *Artes Plásticas em Portugal – dos Anos 70 aos Nossos Dias*, Lisboa, Difel.

Melo, Alexandre; Ferreira, António Mega; Coelho, Eduardo Prado e al (1998), *Viagem ao Século XX*, [Catálogo da Exposição Viagem ao Século XX] (coord. António Mega Ferreira), Lisboa, Parque Expo 98, SA.

Montaner, Josep Maria (2002), *As Formas do Século XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA.

Monteiro, Augusto Rodrigues (1997), “Introdução”, in António Simões Rodrigues ( direcção), *História Comparada, Portugal, Europa e o Mundo – Uma Visão Cronológica*, Lisboa, Temas e Debates.

Moreira, Adriano, Coord. (2004), *Terrorismo*, Lisboa, Edições Almedina.

Muller-Brockmann, Josef (1998), *Historia de la Comunicación Visual*, México, Ediciones G. Gili, SA, 1ª edição.

Mumford, Lewis (1934), *Technics and Civilization*, New York, Harcourt, Brace.

Museu do Neo-Realismo (1996), *A Imprensa Periódica na Génese do Movimento Neo-realista*, Lisboa, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.

Neves, João César (2007), “As Cinco Gloriosas Gerações” in *Diário de Notícias – coluna opinião*, p.9, 5 de Março.

Nunes, Paulo Simões (2004), *História das Artes Visuais no Ocidente e em Portugal*, Lisboa, Lisboa Editora.

Oliveira, Maria Antónia (2007), *Alexandre O'Neill – Uma Biografia Literária*, Lisboa, Edições Dom Quixote.

Pacheco, José (2000), *Stuart – O Desenho Gráfico e a Imprensa*, Lisboa Associação Portuguesa das Indústrias Gráficas e Transformadoras do Papel.

Pessoa, Carlos (2005), *Roteiro Breve da Banda Desenhada em Portugal*. Da Picaresca Viagem á Pior Banda do Mundo, Lisboa, CTT Correios de Portugal SA.

Pereira, Miriam Halpern (2002), “Apresentação” in José Vicente Serrão (coord.), *Pelos Séculos d'Século*, Lisboa, Torre do Tombo, p.9.

Pernes, Fernando (coord.), (2003), *Século XX, Panorama da Cultura Portuguesa, Arte(s) e Letras II*, Porto, Edições Afrontamento, Lda. e Fundação de Serralves.

Pinharanda, João Lima (2006), “Equilíbrio e Indisciplina” [Catálogo da Exposição na Galeria Diário de Notícias], Lisboa, Diário de Notícias.

Pinheiro, Nuno Avelar (2002), “Uma História (Breve) da Fotografia no Tempo”, in José Vicente Serrão (coord.), *Pelos Séculos d'O Século*, Lisboa, Torre do Tombo, p.41.

Pinto, Ana Lúcia (2001), *História da Arte Ocidental Portuguesa – das Origens ao Final do Século XX*, Porto, Porto Editora.



- Pires, Cardoso (1995), “Lembrança para Sebastião Rodrigues” in Manuel da Costa Cabral e Maria do Carmo Marques da Silva (coord.) *Sebastião Rodrigues - Designer*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 12-17.
- Pires, Daniel (1996), *Dicionário da Imprensa Periódica Literária Portuguesa do Século XX, (1900-1940), Volume 1(A-Z)*, Lisboa, Grifo.
- Pires, Daniel (1999), *Dicionário da Imprensa Periódica Literária Portuguesa do Século XX, (1941-1974), Volume 2, 1.º tomo (A-P)*, Lisboa, Grifo.
- Pires, Daniel (2000), *Dicionário da Imprensa Periódica Literária Portuguesa do Século XX, (1941-1974), Volume 2, 2.º tomo (Q-Z)*, Lisboa, Grifo.
- Quintero, Alejandro Pizarroso (1996), *História da Imprensa*, Lisboa, Planeta Editora.
- Rafael, Gina Guedes; Santos, Manuela (2001), *Jornais e Revistas Portuguesas do Século XIX* (2 Volumes), Lisboa, Biblioteca Nacional.
- Rêgo, Pedro (2000), “António Arroio” in *Arte ibérica*, Ano 4, N.º 38, pp.10-11.
- Reis, António (coord.), (1999), *Mediateca do Século XX*, Volume 1, Lisboa, Lexicultural.
- Reis, António (coord.), (2004), *História do Século XX, Década a Década*, Volumes 1, Lisboa, Edimpresa Editora, Lda.
- Reis, António (coord.), (2005), *História do Século XX, Década a Década*, Volume 10, Lisboa, Edimpresa Editora, Lda.
- Ribeirinho, José Maria (coord.), (2001), *Diário de Notícias, um Jornal ao Serviço do Leitor*, Lisboa, Diário de Notícias.
- Rio-Carvalho, Manuel (1993), “Frederico George e o Tempo da António Arroio” in Elísio Summavielle (coord.), *Frederico George, Ver pelo Desenho*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa | Livros Horizonte.
- Rio-Carvalho, Manuel (1986), “Do Romantismo ao Fim do Século”, in *História da Arte em Portugal*, Volume 11, Lisboa, Publicações Alfa.
- Rio-Carvalho, Manuel (1993), “Frederico George e o Tempo da António Arroio” in Summavielle, Elísio (coord.), *Frederico George. Ver pelo Desenho*. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa | Livros Horizonte, pp.41-42.
- Rocha, Carlos (2003), *Homenagem a Fred Kradolfer na Comemoração do Centésimo Aniversário do seu Nascimento*, Lisboa, Letra ETP.

Rocha, Clara (1985), *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Rodrigues, Ana Maria (2002), “Para Além d’O Século” in José Vicente Serrão (coord.) *Pelos Séculos d’O Século*, pp.211-214.

Rodrigues, António Jacinto (1989), *A Bauhaus e o Ensino Artístico*, Lisboa, Editorial Presença.

Rodrigues, António Simões (coord.), (1997), *História Comparada, Portugal, Europa e o Mundo – Uma Visão Cronológica*, Lisboa, Temas e Debates.

Rodrigues, Sebastião (1986), “Sebastião Rodrigues” in *Falando do Ofício*, [Ciclo de Conferências *Falando do Ofício* e Exposição *Ver Artes Gráficas* na Sociedade Nacional de Belas Artes], Lisboa, Scotip Editora, pp.63-65.

Rodrigues, Sebastião (1995), “Falando do Ofício” in Manuel da Costa Cabral e Maria do Carmo Marques da Silva (coord.) *Sebastião Rodrigues - Designer*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.87-94.

Ruivo, Marina Bairrão (1993), *Bernardo Marques, 1898-1962*, Lisboa, Editorial Presença.

S.A.(2007), “Expresso no Pódio Ibérico do Design Gráfico”, In *Jornal Expresso* de 13 de Outubro – Caderno Suplemento de Economia, p.34 .

Santos, José Manuel (2002), “Os Rostos do Século”, in José Vicente Serrão (coord.), *Pelos Séculos d’O Século*, Lisboa, Torre do Tombo, p.75-83.

Santos, Rui Afonso (2000), “O Design e a Decoração em Portugal nos Anos 20”, in *O Tempo do Design – 100 Anos de Design Português*, Lisboa, Centro Português de Design.

Santos, Rui Afonso (2003), “O Design em Portugal no Século XX” in Fernando Pernes (coord.), *Século XX, Panorama da Cultura Portuguesa, Arte(s) e Letras II*, Volume 3, Porto, Edições Afrontamento Lda. e Fundação de Serralves, pp.109-153.

Santos, Rui Afonso (2004), “Grafismo e Design de Cartazes em Tempo de Guerra” in Maria da Graça Garcia e João David Zink (coord.), *I Guerra Mundial, Cartazes da Biblioteca Nacional*, Lisboa, Biblioteca Nacional, pp.31-39.

Santos, Sousa (coord.), (1995), *História da BD Publicada em Portugal*, Volume 1, Lisboa, Edições Época d’Ouro.

Santos, Sousa (coord.), (1996), *História da BD Publicada em Portugal*, Volume 2, Lisboa, Edições Época d’Ouro.

Santos, Vitor Pavão dos, Ferreira, Paulo, et al. (1999), *Verde Gaio – Uma Companhia Portuguesa de Bailado 1940-1950* [Catálogo Exposição Museu do Teatro], Instituto Português de Museus.

Serralheiro, J. Paulo (1985), *A Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis e o Ensino Técnico, Profissional e Artístico em Portugal*, Porto, Escola Secundária Soares dos Reis.

Serrão, José Vicente (coord.), (2002), *Pelos Séculos d'O Século*, Lisboa, Torre do Tombo, pp.13-26.

Silva, António Sena da (1993), "A Subversão Discreta do Mestre Bem-amado" in Elísio Summavielle (coord.), Frederico George, *Ver pelo Desenho*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa | Livros Horizonte, pp.24-28.

Silva, António Sena da (1995), "Designer e Alquimista de Sinais Visíveis" in Manuel da Costa Cabral e Maria do Carmo Marques da Silva (coord.) *Rodrigues, Sebastião - Designer*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.18-24.

Silva, António Sena da (2001), "Modos de Aprender" in João Paulo Martins (org.), *Daciano da Costa Designer*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviços de Belas-Artes, pp.12-17.

Silva, Augusto Santos; Pinto, José Madureira (coord.), (2000), *Metodologia da Investigação em Ciências Sociais*, Porto, Edições Afrontamento.

Silva, Fernando Moreira da (1997), *Efeitos Fisiológico da Cor e Ambiente Cromático*, Lisboa, Policopiado.

Silva, Fernando Moreira da (1999), *Colour | Space: It's Quality Management in Architecture. The Colour | Space Unity as a Unity Of Visual Communication*. PhD Thesis, University of Salford, UK.

Silva, Fernando Moreira da (2000), *Cor e Espaço. Quantidade e Qualidade*, Lisboa, Policopiado.

Silva, Fernando Moreira da (2006), "A Materialidade da Cor" in Artitextos 02, Lisboa, CEFA, pp.135-145.

Silva, Fraústo da, Santos, Rui Afonso et al. (1999), *Roteiro | Reabertura Museu do Design*, Lisboa, Centro Cultural de Belém.

Silva, João Pedro (2004), "A Perspectiva dos Pintores, um Olhar Perturbante", in Adriano Moreira (coord.), *Terrorismo*, Lisboa, Almedina, pp.197-222.

Silva, Pilo da (1995), “Designer, Artista Plástico, um Mestre na Arte e no Ofício de Comunicar” in Manuel da Costa Cabral e Maria do Carmo Marques da Silva (coord.) *Sebastião Rodrigues - Designer*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.72-73.

Sousa, Osvaldo Macedo de (1990), “Fred Kradolfer – A Inovação Gráfica no Modernismo” in *Artes Plásticas*, Lisboa, N.º 3, pp.40-43.

Sousa, Osvaldo Macedo de (1991), *A Caricatura Política em Portugal*, Lisboa, Salão Nacional de Caricatura.

Sousa, Osvaldo Macedo de (1997a), *150 Anos de Caricatura em Portugal*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.

Sousa, Osvaldo Macedo de (1997b), *A Censura na Iconografia e na Caricatura Portuguesa*, Lisboa, Museu da República e Resistência.

Sousa, Osvaldo Macedo de (1997c), *Dos Humoristas Portugueses*, Lisboa, Museu da República e Resistência.

Sousa, Osvaldo Macedo de (1998), *História da Arte da Caricatura de Imprensa em Portugal*, Na Monarquia 1847|1910, Volume 1, Lisboa, Edição Humorgrafe.

Sousa, Osvaldo Macedo de (1999a), *História da Arte da Caricatura de Imprensa em Portugal*, Na República 1910|1933, Volume 2, Lisboa, Edição Humorgrafe.

Sousa, Osvaldo Macedo de (1999b), *História da Arte da Caricatura de Imprensa em Portugal*, No Estado Novo 1933|1974, Volume 3, Lisboa, Edição Humorgrafe.

Sousa, Osvaldo Macedo de (2002a), *História da Arte da Caricatura de Imprensa em Portugal*, Na Democracia 1974|2002, Volume 4, Lisboa, Edição Humorgrafe.

Sousa, Osvaldo Macedo de (2002b), *História da Arte da Caricatura de Imprensa em Portugal*, Volume 5, Lisboa, Edição Humorgrafe.

Sousa Santos, Boaventura (1989), *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*, Porto, Edições Afrontamento.

Souto, Maria Helena (2000), “A Exposição de 1900 e os Caminhos para o Design em Portugal no Início do Século XX” in *O Tempo do Design – 100 Anos de Design Português*, Lisboa, Centro Português de Design, pp.36-39.

Souto, Maria Helena (2001), “Daciano da Costa e o Ensino do Design em Portugal, da Escola António Arroio à Faculdade de Arquitectura” in João Martins, Paulo (org.) *Daciano da Costa Designer*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviços de Belas-Artes, pp.34-41.

Steiner, George (2005), *As Lições dos Mestres*, Lisboa, Gradiva.

- Steiner, George (2006), *A Ideia da Europa*, Lisboa, Gradiva.
- Summavielle, Elísio (coord.), (1993), *Frederico George. Ver pelo Desenho*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa | Livros Horizonte.
- Tavares, Cristina Azevedo (1995), “Dois Tempos num Tempo Só” in Manuel da Costa Cabral e Maria do Carmo Marques da Silva (coord.) *Sebastião Rodrigues - Designer*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.25-34.
- Teixeira, José António (2005), Ciclo de Debates “Limites à Liberdade de Imprensa” in *Diário de Notícias*.
- Tengarrinha, José (1989), *História da Imprensa Periódica Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Tengarrinha, José (2006), *Imprensa e Opinião Pública em Portugal*, Coimbra, Edições Minerva.
- Torgal, Luís Reis; Mendes, José Amado; Catroga, Fernando (1996), *História da História em Portugal, Sécs. XIX-XX*, Lisboa, Círculo de Leitores e Autores.
- Tostões, Ana (2000), “Desenho Contemporâneo e Obra Global, Arquitectura e Design nos Anos 50”, in *O Tempo do Design – 100 Anos de Design Português*, Lisboa, Centro Português de Design, pp.58-63.
- Trindade, Luís (2006), *Primeiras Páginas, O Século XX nos Jornais Portugueses*, Lisboa, Edições Tinta-da-China.
- Vala, Jorge (2000), “A Análise de Conteúdo” in Augusto Santos Silva e José Madureira Pinto (coord.), *Metodologia da Investigação em Ciências Sociais*, Porto, Edições Afrontamento, pp.101-127.
- Valdemar, António (2000), “A Paródia, Portugal a Nu e a Cru” in *CTT – Clube dos Coleccionadores*, N.º 3, p.19, Lisboa, CTT.
- Ventura, António (2004) “Persuadir para Vencer, O Cartaz como Instrumento de Propaganda da Grande Guerra” in Maria da Graça Garcia e João David Zink (coord.), *I Guerra Mundial, Cartazes da Biblioteca Nacional*, Lisboa, Biblioteca Nacional, pp.17-30.
- Vieira, Joaquim (coord.), (1999a), *Portugal Século XX, Crónica em Imagens*, Volume 1, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Vieira, Joaquim (coord.), (1999b), *Portugal Século XX, Crónica em Imagens*, Volume 2, Lisboa, Círculo de Leitores.

Vieira, Joaquim (coord.), (1999c), *Portugal Século XX, Crónica em Imagens*, Volume 3, Lisboa, Círculo de Leitores.

Vieira, Joaquim (coord.), (1999d), *Portugal Século XX, Crónica em Imagens*, Volume 4, Lisboa, Círculo de Leitores.

Vieira, Joaquim (coord.), (1999e), *Portugal Século XX, Crónica em Imagens*, Volume 5, Lisboa, Círculo de Leitores.

Vieira, Joaquim (coord.), (2000a), *Portugal Século XX, Crónica em Imagens*, Volume 6, Lisboa, Círculo de Leitores.

Vieira, Joaquim (coord.), (2000b), *Portugal Século XX, Crónica em Imagens*, Volume 7, Lisboa, Círculo de Leitores.

Vieira, Joaquim (coord.), (2000c), *Portugal Século XX, Crónica em Imagens*, Volume 8, Lisboa, Círculo de Leitores.

Vieira, Joaquim (coord.), (2000d), *Portugal Século XX, Crónica em Imagens*, Volume 9, Lisboa, Círculo de Leitores.

Vieira, Joaquim (coord.), (2000e), *Portugal Século XX, Crónica em Imagens*, Volume 10, Lisboa, Círculo de Leitores.

Vieira, Joaquim (coord.), (2001), *Portugal Século XX, Crónica em Imagens*, Volume 11, Lisboa, Círculo de Leitores.

Wertenbaker, Lael (1974), *The World of Pablo Picasso*, Netherlands, Time Life Books.

## Referências Web

Andrade, Luís Crespo de (2007) "*Sol Nascente - Da Cultura Republicana e Anarquista ao Neo-realismo*", consultado em 22 de Abril de 2007, <[www.ateneucomercialporto.pt](http://www.ateneucomercialporto.pt)>

Araújo, Rui Ângelo (2006), "A Crítica e a Reforma do Gosto", *Periférica – Edição Online*. consultado em 12 de Dezembro de 2006, <<http://www.periferica.org/numero01/cronica.html>>.

Bom, Maria João (2004), "Sebastião Rodrigues (Re)visitado", consultado em 14 de Março de 2006, <<http://www.cpd.pt>>.

Canal de Notícias Casa Sapo (s. d.), "Vitor Palla", consultado a 3 de Maio de 2006, <<http://casa.sapo.pt/news/default.aspx>>.

CITI | Centro de Investigação de Tecnologias Interactivas – UNL (2006), “Bibliografia”, Caricatura Rafael Bordalo Pinheiro, consultado em 25 de Maio de 2006, <<http://www.citi.pt/cultura/artes%5Fplasticas/caricatura/bordalo%5Fpinheiro>>.

C.W., (contribuidores da Wikipédia), “Lista de Jornais e Revistas Portuguesas” (s.d.- a) “Censura em Portugal” (s.d.-b), “Jornal o Público” (s.d.-c) < <http://pt.wikipedia.org>>.

Fontes, Carlos (s. d.), “Os Burocratas”, Coisas da Cultura, consultado a 04 de Julho de 2006, <<http://acultura.no.sapo.pt/page8Burocratas.html>>.

Fragoso, Margarida Ambrósio (2006), “Visual Communication in Portugal: Professional Training and Skills in Twentieth Century 20<sup>th</sup> Century”, [online] <<http://www.iade.pt/drs2006/wonderground/proceedings/fullpapers.html>>.

Marcos, Luís Humberto (2004), “Museu Virtual da Imprensa”, consultado em 29 de Março de 2004, <<http://www.imultimedia.pt/museuvirtpress/index.html>>.

S.A. (2007), Casa Fernando Pessoa – Câmara Municipal de Lisboa (Cultura), consultado em 06 de Maio de 2007 <[http://www.casafernandopessoa.com/publicacoes/Ed\\_tabacaria\\_pt.htm](http://www.casafernandopessoa.com/publicacoes/Ed_tabacaria_pt.htm)>.

Santos, Sónia (2005), “Uma Revista de Interesses Altruístas”, Diário de Notícias, 19 de Junho, consultado a 21 de Junho de 2005, <[http://dn.sapo.pt/2005/06/19/media/uma\\_revista\\_interesses\\_altruistas.html](http://dn.sapo.pt/2005/06/19/media/uma_revista_interesses_altruistas.html)>.





## 2. Bibliografia de Enquadramento e Fundamentação

Ambrósio, Teresa (1986), “A Pessoa no Contexto do Desenvolvimento Social” in *Alter/Ego*, Lisboa.

Ambrósio, Teresa (1992), “Ciências da Educação em Portugal: Um Lugar entre as Ciências do Homem e da Sociedade” in *O Estado das Ciências em Portugal*, Publicações Dom Quixote.

Ambrósio, Teresa (2001), *Educação e Desenvolvimento: Contributos para uma Mudança Reflexiva da Educação*, Lisboa, FCTUNL: UIED.

Ambrósio, Teresa; Lerbet-Sereni, Frédérique (coord.), (2006), *Les Sciences de L'Éducation à la Croisée des Chemins de L'Auto-Organisation*, Paris, L'Harmattan.

Arnheim, Rudolf (1969), *La Pensée Visuelle*, Paris, Flammarion.

Aron, Raymond (1986), *Les Étapes de la Pensée Sociologique*, Paris, Gallimard.

Associação Portuguesa de Designers (1982), *Design Circunstância* (Catálogo), Lisboa, APD.

Associação Portuguesa de Designers (1994), *Design & Designers, Portugal*, Lisboa, APD.

Barata, José Pedro Martins (2001), “Invenção Design”, in João Paulo Martins (org.), *Daciano da Costa Designer*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviços de Belas-Artes, pp.18-21.

Barata, José Pedro Martins (2003), *O Elogio do Selo: 1853-2003, 150 Anos do Selo Postal Português*, Lisboa, CTT: Correios de Portugal.

Barreto, António et al. (1996), *A Situação Social em Portugal, 1960-1995, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*

Beck, Ulrich; Giddens, Anthony; Lash, Scott (1994), *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Stanford, Stanford University Press.

Berger, John (1972), *Modos de Ver*, Lisboa, Edições 70.

Biblioteca Nacional (coord.), (2004), *Maria Keil Ilustradora* (Catálogo da Exposição), Lisboa, Biblioteca Nacional.

Biyogo, Grégoire (2005), *Traité de Méthodologie et d'Épistémologie de la Recherche*, Paris, L'Harmattan.

Branco, Vasco Afonso da Silva (1996), *Interacção Intuitiva em Sistemas Computacionais de Apoio ao Design*. Tese Doutoramento Engenharia Electrotécnica e de Computadores, Universidade do Porto, [Texto policopiado].

Cagnat, Cédric (2004), *La Construction Collective de la Réalité*, Paris, L'Harmattan.

Calado, Maria (2003), *A Cultura Arquitectónica em Portugal (1880-1920): Tradição e Inovação*. Tese Doutoramento apresentada na Faculdade de Arquitectura [Texto policopiado].

Canaveira, Rui (2001), *História das Artes Gráficas*, Lisboa, Artes Gráficas.

Chasseguet-Smirgel, Janine (1971), *Pour une Psychanalyse de L'art et de la Créativité*, Paris, Payot.

Clergue, Gérard (1997), *L'Apprentissage de la Complexité*, Paris, Hermès.

Demaillly, André (2004), *Herbert Simon et les Sciences de Conception*, Paris, L'Harmattan.

Descartes (1977), *Discurso do Método*, Lisboa, Publicações Europa-América.

Doordan, Dennis P. (1995), *Design History an Anthology*, Cambridge, Mass London, The MIT Press.

Durão, Susana (2003), *Oficinas e Tipógrafos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Fernández, Eduardo Herrera; Iñurritegui, Leire Fernández (2006), "El diseño gráfico como forma d elenguaje: el "porqué" de los signos de Identidad Visual Corporativa en relación al "para qué"" in *Revista de bellas artes: revista de artes plásticas, estética, diseño e imagen*, N.º 4, pp.77-102.

Ferreira, António Mega et al. (1998), *Viagem ao Século XX*, Lisboa, Edição Expo'98.

Fiell, Charlotte (1999), *Design of the 20th Century*, Cologne, Taschen.

Figueiredo, Maria da Rosa (coord.); França, José-Augusto (1995), *Cândido Costa Pinto. Retrospectiva 1911-1977*, Lisboa, Associação Portuguesa de Museologia.

Fior, Robin (2005), Sebastião Rodrigues and the Development of Modern Graphic Design in Portugal. Tese de Doutoramento, University of Reading (Department of Typography and the Graphic Communication).

França, José-Augusto (1990), *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa, Bertrand Editora.

França, José-Augusto; Freitas, Maria Helena; Acciaiuoli, Margarida et al. (1986), *O Grafismo e a Ilustração nos Anos 20*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna.

Fróis, João Pedro (coord), (2000), *Educação Estética e Artística. Abordagens Transdisciplinares*, Lisboa, Fundação Calouste Gilbenkian.

Gil, Fernando (coord), (1988), *Enciclopédia Enaudi. Volume 10: Dialéctica*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Gill, Deborah (1999), *Les Styles du XXe Siècle. 100 Ans de Creation*, Paris, Media Serges/Books & Co.

Habermas, Jürgen (1987), *Théorie de L'agir Communicationnel. Tome 2 : Pour une Critique de la Raison Fonctionnaliste*, Paris, Fayard.

Heller, Steven; Ilic, Mirko (2001), *Icons of Graphic Design*, London, Thames & Hudson.

Hobsbawn, Eric (2000), *O Século XX, Reflexões sobre o Futuro*, Lisboa, Editorial Presença.

Hobsbawn, Eric (2005), *Tempos Interessantes, Uma Vida no Século XX*, Porto, Campo das Letras.

Holland, John H. (1997) *A Ordem Oculta. Como a Adaptação gera a Complexidade*, Lisboa, Gradiva.

Hottois, Gilbert (1997), *De la Renaissance à la Postmodernité. Une Histoire de la Philosophie Moderne et Contemporaine*. Bruxelles, De Boeck & Larcier, SA.

INI | Instituto Nacional de Investigação Industrial (1971), *Catálogo da 1ª Exposição de Design Português*, Lisboa, INI, Interforma, Fundo de Fomento de Exportação e Associação Industrial Portuguesa.

INI | Instituto Nacional de Investigação Industrial (1973), *Catálogo da 2ª Exposição de Design Português*, Lisboa, INI, Fundo de Fomento de Exportação e Associação Industrial Portuguesa.

Jahanbegloo, Ramin (1999), *Quatro Entrevistas com George Steiner*, Lisboa, Fenda Edições.

Jorge, José Duarte Gorjão (1993), *A Noção de Sincronismo na Leitura e Representação do Espaço*. Tese de Doutoramento em Teoria da Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

Kochno, Boris (1973), *Diaghilev et les Ballets Russes*, New York, Fayard.

Ladeiro, Lamartine de Campos (coord.), (1994), *Design Lisboa 94* (Catálogo), Lisboa, Electa Grupo Dimensão.

Larionov, Michel (1970), *Diaghilev et les Ballets Russes*, Paris, La Bibliothèque des Arts.

Le Moigne, Jean-Louis (2003), *Le Constructivisme. Tome 3 :Modéliser pour Comprendre*, Paris, L'Harmattan.

Le Moigne, Jean-Louis; Morin, Edgar (coord.), (2007), *Intelligence de la Complexité*, Paris, Éditions de l'Aube.

Lévi-Strauss, Claude (1958), *Anthropologie Structurale*, Paris, Librarie Plon.

Lévi-Strauss, Claude (1995), *Olhar, Ouvir, Ler*, Lisboa, Edições Asa.

Livingston, Alan (2003), *The Thames & Hudson Dictionary of Graphic Design and Designers*, London, Thames & Hudson.

Maffesoli, Michel (1992), *La Transfiguration du Politique. La Tribalisation du Monde*, Paris, Édition Grasset & Fasquelle.

Meggs, Philip B. (1998), *A History of Graphic Design*, New York, John Wiley & Sons Inc.

MID | Mostra Internacional de Design (1992), 3ª Mostra Internacional de Design, n.º 43, pp. 88-103.

Morin, Edgar (1992), *O Problema Epistemológico da Complexidade*, Lisboa, Publicações Europa-América.

Munari, Bruno (1978), *A Arte como Ofício*, Lisboa, Presença.

Ogden, C.K. ; Richard, I.A. (1990), *O Significado de Significado*, Rio de Janeiro, Zahar Editores.

Olivier, Lawrence; Bédard, Guy; Ferron, Julie (2005), *L'Élaboration d'une Problématique de Recherche*, Paris, L'Harmattan.

Pacheco, José (2006), "O Typographo na Contemporaneidade do Designer", Tese de Doutoramento em Belas-Artes (Ciências da Arte). Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Packard, Vance (1962), *The Hidden Persuaders*, London, Penguin Books.

Pernes, Fernando (coord.), (1999), *Panorama da Arte Portuguesa no Século XX*, Porto, Campo das Letras | Fundação de Serralves.

Pessoa, Carlos (2005), Roteiro Breve da Banda Desenhada em Portugal. Lisboa, CTT Correios de Portugal SA.

Pinto, António Costa (coord.), (2004), *Portugal Contemporâneo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Plot, Bernadette (1986), *Ecrire une These ou un Memoire en Sciences Humaines*, Paris, Champion.

Pureza, José Manuel (1991) "Direitos do Homem e Mundo do Trabalho", in AA.VV., *Perspectivas Cristãs do Trabalho e Realidade Portuguesa*, Lisboa.

Pureza, José Manuel (1991), "Património Comum da Humanidade – Razões Tecnológicas e outras Razões...", *Ciência, Tecnologia & Sociedade*, nº 12, Abril-Junho de 1991.

Pureza, José Manuel (1998), *Património Comum da Humanidade. Rumo a um Direito Internacional da Solidariedade?*, Porto, Edições Afrontamento.

Rocha, Carlos de Sousa; Nogueira, Mário Marcelo (1993), *Panorama das Artes Gráficas*, Volume 1, Lisboa, Plátano Edições Técnicas.

Rocha, Carlos de Sousa; Nogueira, Mário Marcelo (1995), *Design Gráfico*, Volume 2, Lisboa, Plátano Edições Técnicas.

Rodrigues, António Augusto (coord.), (1997), *História Comparada: Portugal, Europa e o Mundo*, Temas e Debates.

Rosa, Joaquim Coelho (2005), "A Cultura como Evento e Advento de Catolicidade" in *Anais, Educação e Desenvolvimento*, Lisboa, FCT-UNL-UIED, pp.297-300.

Rosa, Joaquim Coelho (2005), "Cidadania e Civilização Tecnológica: a Mudança de Quadros Conceptuais em Formação e Educação" in *Anais, Educação e Desenvolvimento*, Lisboa, FCT-UNL-UIED, pp.303-311.

Rosa, Joaquim Coelho (2005), "Literacia, Educação, Escolaridade" in *Diálogos com a Literacia*, Lisboa, Lisboa Editora, SA, pp.37-39.

Silva, Sena da (2000), *60 Anos de Ofícios*, Paços de Ferreira, Câmara Municipal de Paços de Ferreira.

Silva, Sena da (2002), *Para o Design em Português for Design "in portuguese"*, Lisboa, Centro Português de Design.

Silva, Vitor da (2002), *20 Alfabetos Tipográficos de Vinte Designers do Século XX*, Lisboa, Vitor da Silva, Silfiducia, SerisExpresso.

Sparke, Penny; Hodges, Felice; Stone, Anne (1987), *Diseno, Historia en Imagenes*, Madrid, Hermann Blume.

Steiner, George (2001), *Errata: Revisões de uma Vida*, Lisboa, Relógio D' Água Editores.

Steiner, George (2002), *Gramáticas da Criação*, Lisboa, Relógio d' Água.

Tambini, Michael (2003), *A Imagem do Século, Lisboa*, Diário de Notícias.

Thom, René (1991), *Predire n'est pas Expliquer*, Paris, Editions Eschel.

Turner, Bruan S. (1995), *Theories of Modernity and Postmodernity*, London, Sage Publications, SA.

## GLOSSÁRIO





**ABORDAGEM HERMENÊUTICA** - Método de compreensão e interpretação. Produz hipótese interpretativas. Não termina com a afirmação de verdades absolutas.

**ACTORES SIGNIFICANTES** – termo usado para designar os protagonistas e intervenientes em determinadas actividades profissionais ou meios sociais.

**ARTE-FINAL** – termo importado da indústria gráfica americana. “Final-art” designa a completa montagem dos elementos de texto ou gráficas (“copy”) e os elementos não produzidos por composição mecânica - fotografias, desenhos, gráficos, etc. – designados então por “art”- pronta para a passagem à “fôrma” de cada plano de impressão off-set.

**CAMINHO HEURÍSTICO** – Caminho de busca do conhecimento.

**COMPLEXO CULTURAL** – O conjunto das ideias, valores e acções que em cada momento convergem na constituição de uma dada cultura.

**“COMPUTER-TO-PLATE”** – técnica resultante da aplicação dos meios informáticos e opto-electrónicos à preparação de “formas” de impressão, nomeadamente off-set. Esta técnica tem conduzido à progressiva perda de relevância da actividade dos “Arte-finalistas” como tais, ou à sua inevitável conversão às novas tecnologias emergentes.

**COMUNICAÇÃO VISUAL** – a transmissão de uma mensagem, em qualquer dos modos – de um a um, de um a muitos, de muitos a muitos etc. – por meios visuais. A Comunicação visual é aqui entendida como uma forma apenas do fenómeno da comunicação, sobretudo nos seus aspectos sociais, e como tal é abordada sob os ângulos psicológicos, comportamentais e tecnológicos.

“CORPORATE DESIGN” – o conjunto de intervenções de design, em vários modos e meios, que devem convergir na construção da “imagem institucional”.

“CORPORATE IMAGE” – Expressão em inglês da noção de “imagem institucional”; o conjunto de factores que configuram a percepção pública da realidade de uma determinada instituição ou empresa.

DESIGN EDITORIAL – concepção unificada do design de um empreendimento editorial, definindo e normalizando as realizações parcelares do projecto.

DIGITALIZAÇÃO – numerização dos valores da análise de um sinal contínuo usando apenas dois números dígitos: 1 e 0.

“EFEITO-DEMONSTRAÇÃO” – expressão usada na Economia para designar a emergência de uma procura de certos bens que não ocorreria normalmente se não fosse motivada pela comparação com a sua posse ou uso por elementos estranhos ao meio social considerado – p.exº. através dos fluxos turísticos, das viagens, das migrações, etc.

EXPRESSÃO VISUAL – Acto ou efeito da manifestação de um pensamento, de um conceito, de um estado emocional ou de uma intenção através de meios visuais, por contraposição a outros meios de expressão p. exº discursiva, musical, gestual, etc.

FOTOMECÂNICA – técnica de associação dos processos industriais de reprodução gráfica ao tratamento da imagem fotográfica.

FOTO-REPORTAGEM – actividade jornalística baseada principalmente ou totalmente na captação da imagem de eventos.

**ILUSTRAÇÃO** – comentário, acompanhamento ou transdução do conteúdo de um texto ou de suas partes através da figuração, usando qualquer das técnicas gráficas.

**INFO-DESIGN** – aplicação das tecnologias informáticas às práticas de design. No domínio gráfico toma correntemente a designação de “infografia”.

**INFORMÁTICA** – termo usado em Portugal, traduzindo o termo “informatique” forjado por linguistas franceses sob encomenda do general De Gaulle ao lançar o “Plan Calcul”, com a intenção de contrariar o domínio da língua inglesa nas novas tecnologias. O termo resultaria da fusão de “informação” com “automática”, para substituir “computer science”; outras designações, como “logiciel” para substituir “software”, ou “ordinateur” para substituir “computer” nem se chegaram a fixar fora dos países francófonos.

**INTERNET** – Sistema de rede de computadores, interligados segundo uma série de protocolos desenvolvidos( IP, HTTP) a partir dos anos 60 pelas forças armadas dos EUA. Por vulgarização, o nome refere-se a meios telemáticos de transporte de informação.

**“MASS-MEDIA”** – Expressão hibridada de inglês com Latim, significando em geral os meios de difusão de informação dirigidas a um número indefinido de receptores, supostamente grande.

**“MEDIA”** – Nominativo plural do substantivo neutro “ MEDIUM”, significando meio ou vector de informação. A pronúncia anglicizada do termo como “mídia” está generalizada, apesar de errada.

**NUMERIZAÇÃO** – representação de valores dum sinal contínuo por meio de valores numéricos.

**OFÍCIO GRÁFICO** – Expressão usada para definir a actividade desenvolvida pelos profissionais, que foram construindo através da prática, os conhecimentos que lhes permitiram responder a desafios de diversa índole na área da expressão visual gráfica.

**OFF-SET** – técnica gráfica de impressão implicando o “transfer” da forma para o papel através da prévia impressão da imagem sobre um cilindro ou manto (“blanket”) de borracha.

**OPTO-ELECTRÓNICA** – aplicação dos desenvolvimentos da electrónica e da física do estado sólido à óptica, com progressiva incidência sobre os desenvolvimentos da fotomecânica.

**PARADIGMA CULTURAL** – O conjunto dos valores essenciais do complexo cultural de uma dada sociedade.

**PENSAMENTO COMPLEXO** – Implica a aceitação das incertezas, da imprevisibilidade, das retroacções, da emergência. Procura uma modelização que permita detectar e avaliar as interacções dentro de um sistema.

**PROCESSOS AUTO-POIÉTICOS E EMERGENTES** – Processos que se constroem endogenamente.

**PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS** – Distribuição de informação do mesmo género ( notícias, desporto, ciência, etc,...), num mesmo formato (revista, programa de

televisão) num determinado e regular período de tempo (diário, quinzenal, anual).

SINALÉTICA – como substantivo, o conjunto de elementos gráficos portadores de indicações, instruções ou em geral informações pertinentes num determinado espaço público, equipamento ou evento singular.

SINCRETISMO – Aceitação simultânea de vários credos ou doutrinas recusando a proeminência “a priori” de qualquer deles.

“TEMPLATE” – molde ou padrão definidor de traçados, formas ou disposições previamente estabelecidos e repetíveis.

“WEB DESIGN” – área de actuação do design, articulando as realizações do projecto em suporte Web com os conceitos de usabilidade e acessibilidade.



## **ANEXO I**

### **Recolha de Base de Publicações Periódicas**





Destinando-se a lista de periódicos inventariados a ser um mero instrumento de trabalho, entendeu-se que devia ser apresentada de modo simplificado, permitindo uma consulta fácil. Por este motivo optou-se pela disposição por ordem cronológica, acrescentando ao Título do Periódico o Local e o Ano da Publicação do primeiro número. Depois, sempre que foi possível - por consulta directa ou por via das informações colhidas nas fontes utilizadas – acrescentaram-se outros dados como Período de Vigência, Tiragem, Director, Director de arte e Colaboradores gráficos.

## 1. As Publicações Periódicas Informativas

### 1.1 Jornais: Diários de maior tiragem, Jornais Semanários e Suplementos

<b>Nação (A)</b> - Lisboa, (1847-1928). Director: Coronel Lacerda.
<b>Comércio do Porto (O)</b> - Porto (1856-1974). Directores: Bento Carqueja, Alípio Barrosa Dias.
<b>Diário de Notícias</b> - Lisboa, (1865-...), Directores: Eduardo Coelho, Tomás Quintino Antunes e Augusto de Castro.
<b>Primeiro de Janeiro (O)</b> - Porto, (1868-...). Director: Marques Guedes Tiragem (1901): 20000 exemplares. Director: Marques Guedes.
<b>(O) - Lisboa</b> , (1881-1977). Directores: Magalhães Lima e Silva Graça.
<b>(O) Século</b> , (1881-1977).
<b>Jornal de Notícias</b> - Porto, (1888-...). Director actual: José Leite Pereira.
<b>Luta (A)</b> - Lisboa, (1914). Director: Brito Camacho.
<b>Dia (O)</b> - Cacém, (1920-2004). Directores: J.A. Moreira d'Almeida.e Elie Wisel.
<b>Correio da Manhã</b> - Lisboa, (1921-1925). Director Aníbal Soares.
<b>Diário de Lisboa</b> - Lisboa, (1921-1990). Directores: Joaquim Manso (1921-1956), Norberto Lopes (1956-1967), António Ruella Ramos (1967-1989), Mário Mesquita (1989-1990) e António Ruella Ramos.
<b>Tarde (A)</b> – Lisboa, (1924-...). Director: Jorge de Abreu.
<b>Jornal do Comércio (O)</b> - Rio de Janeiro, (1827-...). Director: António Calegari
<b>Notícias Ilustrado (O)</b> - Lisboa, (1928-1935). Director: Leitão Barros.
<b>Diabo (O)</b> - Lisboa, (1934-1940). Directores: Artur Inês, João Antunes de Carvalho, Ferreira de Castro, Rodrigues Lapa, Brás Burity, Adolfo Barbosa (160/236), Guilherme Morgado (237/274) e Campos Lima.
<b>Liberal (O)</b> – Lisboa, (1935-1936). Director: Silvino Magalhães.
<b>(O) Século Ilustrado</b> , (1938-1977)
<b>Popular (O)</b> – Lisboa, (1935-...). Director: Alfredo Franco.
<b>Diário Popular</b> - Lisboa, (1942 – 1991). Director: António Tinoco, Forjaz Trigueiros (1946/1953), Francisco da Cunha Leão e o embaixador Martinho Nobre de Melo, entre outros. Último director: Rodolfo Iriarte.
<b>Vanguarda</b> (1961-...). Director: Wellington Branco Correia.
<b>Rua (A)</b> - Coimbra, (1967...). Director: Miguel Torga.
<b>Capital (A)</b> - Lisboa, (1969-2005).
<b>Tempo</b> - (1970-1872). Director: Rogério F. Moura.
<b>Mundo (O)</b> - Lisboa, (1974-...). Director: Fernando Teixeira.

<b>Jornal Novo</b> - (1975 – 1979). Directores: Luiz Duran, José Rego e Licínio de Melo. Director Gráfico: Sebastião Rodrigues.
<b>Jornal (O)</b> - Lisboa, (1975-1992). Director: Joaquim Letria, Carlos de Vasconcelos e José Silva Pinto.
<b>País (O)</b> - Lisboa, (1976-...). Director: José Vacondeus.
<b>Correio da Manhã</b> - Lisboa (1979-...) Director Vítor Direito.
<b>Jornal do Comércio (O)</b> - Lisboa, (1883-989).
<b>Europeu</b> - Lisboa, (1988-...). Directores: Augusto Carvalho e Celestino Amaral,
<b>Público</b> – Lisboa, (1989-...). Director: José Manuel Fernandes. Projecto Gráfico Inicial: Henrique Cayatte.
<b>Fugas</b> - Suplemento Jornal Público (1995-...)
<b>Inimigo Público (O)</b> - Suplemento Jornal Público. Director: Luís Pedro Nunes. Projecto gráfico de Jorge Silva.
<b>Mil Folhas</b> - Suplemento Jornal Público. Projecto gráfico de Jorge Silva
<b>Pública</b> - Suplemento Jornal Público. Colaboração gráfica de Jorge Silva
<b>XIS</b> - Suplemento Jornal Público editado ao Sábado
<b>Y</b> - Suplemento Jornal Público. Projecto gráfico de Jorge Silva

<b>PARTIDÁRIOS E SINDICAIS</b>
<b>Avante</b> , - Lisboa (1931- ...). Director: António Dias Lourenço.
<b>Globo</b> - Lisboa (1933). Directores: Bento de Jesus Caraça e por José Rodrigues Miguéis.
<b>Comunista (O)</b> - Lisboa (1941-...). Director: Henrique do Nascimento Rodrigues.
<b>Revolução</b> - Lisboa (1942-...). Director: Manuel Ruela Pombo.
<b>Portugal Socialista</b> – Lisboa (1970). Director: Sottomayor Cardia.
<b>Luta Popular</b> , - Lisboa (1971-...). Director: J.L Saldanha Sanches.
<b>Povo Livre</b> - Lisboa (1974-...).
<b>Batalha (A)</b> - Lisboa (1974-...). Director: Emídio Santana.
<b>Voz do Povo</b> - Lisboa (1974). Director: Mariano Castro.
<b>Combate Socialista</b> - Porto (1974-...).
<b>Comunista (O)</b> - Porto (1975-...). Director: Afonso Gonçalves da Rocha.
<b>Poder Popular</b> - Lisboa (1975-...). Director: Fernando Mendes Ribeiro.
<b>Contraste</b> - A.C (1978-1978). Director: Miguel Portas.
<b>Combate</b> - Lisboa, (1986-1999). Director: Francisco Louça.
<b>Bandeira Vermelha</b> - Alfragide (1997). Director: Mário Soares.

<b>JORNAIS SEMANÁRIOS</b>
<b>Semanário</b> - Estarreja (1902-...). Director: Ismael Ferreira de Almeida e Matos
<b>Diabo (O)</b> - Lisboa, (1934-1940). Directores: Artur Inês, João Antunes de Carvalho, Ferreira de Castro, Rodrigues Lapa, Brás Burity, Adolfo Barbosa, Guilherme Morgado e Campos Lima.
<b>Sol</b> – Lisboa, (1942-1949)
<b>Tempo</b> - Lourenço Marques (1970-1972). Director: Rogério I. Moura
<b>Expresso</b> - Lisboa (1972-...). Directores: Francisco Pinto Balsemão, Augusto de Carvalho e Marcelo Rebelo de Sousa, José António Saraiva e Henrique Monteiro.
<b>Jornal (O)</b> - Lisboa, (1975-1992). Directores: Joaquim Letria, José Carlos de Vasconcelos e José Silva Pinto
<b>Se7e</b> - Lisboa, (1977-1990). Directores: Mário Zambujal, Pedro Rafael dos Santos, José Silva Pinto, Luís Almeida Martins, Carlos Cáceres Monteiro, Afonso Praça, Rodolfo Iriarte, João Govern e Manuel Falcão.

<b>JL (Jornal de Letras, artes e ideias)</b> - Lisboa, (1978-...), Director: José Carlos Vasconcelos
<b>Ponto</b> - Lisboa (1980-...). Director: Abel Pereira
<b>Semanário Económico</b> - Lisboa (1987-...). Director: Jaime Antunes
<b>Independente (O)</b> - Lisboa, (1988-2006). Directores: Miguel Esteves Cardoso, Paulo Portas, Manuel Falcão, Constância Cunha e Sá, Isaías Gomes Teixeira e Inês Serra Lopes.
<b>Mais</b> - Lisboa (1982-...). Director: Carlos Cruz.
<b>Grande reportagem</b> - Lisboa (1984-2006). Director: José Manuel Barata Feio.
<b>Face</b> - Lisboa (1989-...). Director: João Mendes.
<b>Sábado</b> - Lisboa (2004-...). Director: João Govern.

## 1.2. Revistas ilustradas de Informação

<b>Serões</b> - Lisboa, (1901-1911). Directores: Adão de Seixas, Henrique Lopes de Mendonça, Eduardo de Noronha e António Sérgio.
<b>Comédia Portuguesa</b> - Lisboa, (1902). Director: Marcelino Mesquita.
<b>Ilustração Portuguesa (A)</b> - Lisboa (1903-1977). Director: José Joubert Chaves.
<b>Arquivo Gráfico da Vida Portuguesa (O)</b> - Lisboa (1903-1918). Director: Joshua Benoliel.
<b>Semana Ilustrada</b> - (1906-...). Director: José Coutinho Freire e Raul Cocemege.
<b>Século Cómico</b> - Alexandre Augusto Ramos (1913-1921). Director: Acácio de Paiva
<b>ABC</b> - (1920-1940) – Director: Rocha Martins. Colaboradores: Reinaldo Ferreira (o Repórter X), Ferreira de castro, Adolfo Coelho e Leitão de Barros. Capas de: Jorge Barradas, Stuart Carvalhais, Emmérico Nunes, Martins Barata, Bernardo Marques, Cottinelli Telmo, Milly Possoz, Raquel Roque Gameiro, Amarelhe, Roberto Nobre.
<b>Revista (A)</b> - Lisboa, (1921). Director: Eduardo Malta. Colaboradores Gráficos: Eduardo Malta, Bernardo Marques e Stuart Carvalhais.
<b>Comédia de Lisboa (A)</b> - Lisboa, (1922). Director: Augusto Claro.
<b>Domingo Ilustrado (O)</b> - Lisboa, (1925-1927). Director: Empresa o Domingo Ilustrado.
<b>Ilustração</b> - Lisboa, (1926 - 1939). Directores: João da Cunha Eça, Artur Brandão. Colaboradores: Abel Salazar, Carlos Reis, Diogo de Macedo, Emmérico Nunes, Stuart Carvalhaes.
<b>Civilização</b> - Porto, (1928-1937). Directores: Ferreira de Castro e Campos Monteiro.
<b>Notícias Ilustrado (O)</b> - edição semanal do Diário de Notícias. – Lisboa, (1928-1935). Director: Leitão de Barros.
<b>Revista (A)</b> - Lisboa, (1929-1931). Director: José Pacheco.
<b>Mundo Português</b> – Lisboa (1934-1947). Director: Augusto da Cunha.
<b>Ocidente</b> - Lisboa, (1938-1995). Directores: Caetano Alberto da Silva, Manuel de Macedo (Direcção Artística) e Guilherme de Azevedo (Direcção Literária).
<b>Revista Municipal</b> - Lisboa, (1939-1988). Quando fundada não apresentava indicação de director, mais tarde, a direcção foi assumida sucessivamente por: Jaime Lopes Dias, Henrique Martins Gomes e Cristiano de Maia Alves. Supervisão gráfica a José Espinho.
<b>Atlântico</b> - (1942 – 1950). Directores: António Ferro e Lourival Fontes, secretariados por José Osório de Oliveira. Director Artístico: Manuel Lapa. Edição do SPN.
<b>Voga</b> - Lisboa (1943-...). Director: Deolinda de Sousa Gomes.
<b>Litoral</b> - (1944-1945). Directores Gráficos: Carlos Queirós, Mário Silva e Bernardo Marques. Colaboradores plásticos: António Dacosta, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Cícero Dias, Domingos Sequeira, José Tagarro (póstuma), Júlio, Maria Keil do Amaral e Mário Eloy. Álvaro Ribeiro, António Conte, António José Brandão, Augusto Saraiva, Delfim Santos, Fidelino de Figueiredo, Hernâni Cidade, Jorge de Sena e Orlando Ribeiro.
<b>Flama</b> - Lisboa, (1949-1983). Director: Mário Simas.

<b>Mundo Ilustrado</b> - Lisboa, (1952-1953). Director: Fernando Frago.
<b>Lux</b> - Viseu (1960-...). Director: Alberto Poças.
<b>Tempo e o Modo (O)</b> - Lisboa, (1963). Directores: dirigida por António Alçada Baptista, editada por Pedro Tamen, pertencendo a chefia da redacção a João Bénard da Costa .
<b>Se7e</b> - Lisboa, (1977-1990). Directores: Mário Zambujal, Pedro Rafael dos Santos, José Silva Pinto, Luís Almeida Martins, Carlos Cáceres Monteiro, Afonso Praça, Rodolfo Iriarte, João Govern e Manuel Falcão.
<b>Tv Guia</b> - Lisboa (1979-...). Director: Nuno Vasco.
<b>Olá Semanário</b> - Lisboa (1986-...).Suplemento do Jornal Semanário.
<b>Elan</b> - Lisboa (1987-...). Director: Alexandre Pais.
<b>Tv 7 dias</b> - Queluz (1987-...). Director: Jacques C. Rodrigues.
<b>Revista K</b> - Lisboa (1990-1993). Director: Miguel Esteves Cardoso.
<b>Dona</b> - Lisboa (1992-...). Director: Alexandre Pais.
<b>TV Mais</b> - Lisboa (1993-...). Director: José Rocha Vieira.
<b>Visão</b> - Lisboa, (1993 - ...). Directores: Carlos Cáceres Monteiro e Pedro Camacho.
<b>Sucesso</b> - Lisboa (1994-...). Director: Lourenço de Almeida.
<b>Caras</b> - Linda-a-Velha (1995-...). Director: Fernando Dias.
<b>Portugal Ilustrado</b> - Lisboa (1997). Director: José António Teixeira.
<b>Vip</b> - Queluz (1997-...). Director: Rui Cabral.
<b>Mundo Vip</b> - Linda-a-Velha (2000-2001). Director: Susana Chaves.

## 2. As Publicações Periódicas Especializadas

### 2.1 Cultura. Arte. Literatura

<b>Ilustração Moderna</b> - Porto, (1898-1903). Directores: Oliveira Passos e de Marques Abreu.
<b>Passatempo</b> - Lisboa, (1900-1904). Director: Joaquim Monteiro Catarino. Colaborador Gráfico: Cristiano de Carvalho.
<b>Serões</b> - Lisboa, (1901-1911). Directores: Adrião de Seixas seguido de Henrique Lopes de Mendonça, Eduardo de Noronha e António Sérgio.
<b>Brotéria</b> - (1902-...). Director (actual): Luís Archer. Directora de Arte: Emília Nadal.
<b>Águia (A)</b> - Porto, (1910-1932).
<b>Rajada (A)</b> - Coimbra, (1912). Directores: Afonso Duarte e Correia Dias.
<b>Contemporânea</b> - (1915-1926). Director: José Pacheco. Colaboradores gráficos: Almada Negreiros, Amadeu de Sousa Cardoso, António Carneiro, Bernardo Marques, Columbano Bordalo Pinheiro, Diogo de Macedo, Eduardo Viana, Ernesto do Canto, Francisco Franco, Jorge Barradas, Stuart Carvalhaes, entre outros.
<b>Revista Orpheu</b> - Lisboa, (1915).
<b>Portugal Futurista</b> - Lisboa, (1917). Director: Carlos Filipe Porfírio.
<b>Estudos</b> - (1920-1970) Coimbra C.A.D.C.
<b>Seara Nova</b> - Lisboa, (1921-1998). Directores: Aquilino Ribeiro, Augusto Casimiro, Faria de Vasconcelos, Ferreira de Macedo, Francisco António Correia, Jaime Cortesão, José de Azeredo Perdigão, Luís da Câmara Reis, Raul Brandão e Raul Proença.
<b>Athena</b> - Lisboa, (1924-1925). Directores: Fernando Pessoa, Ruy Vaz.
<b>Presença</b> - Lisboa, (1927-1940). )
<b>Portucale</b> - Porto, (1928-1966). Directores: Amorim de Carvalho, Kol d'Alvarenga, Pina de Moraes, Sebastião Pestana e Veiga Pire
<b>Globo (O)</b> - Lisboa, (1930). Director: Jaime Brasil.

<b>Pensamento</b> – Porto, (1930-1940). Directores: Ilídio Santos Pinho e J. Fernandes Alves.
<b>Diabo (O)</b> - Lisboa, (1934-1940). Directores: Artur Inês seguido de João Antunes de Carvalho, Ferreira de Castro, Rodrigues Lapa, Brás Burity, A. Barbosa, Guilherme Morgado e Campos Lima.
<b>Sudoeste</b> - Lisboa, (1935). <i>Cadernos de Almada Negreiros</i> . Colaboradores: Adolfo Casais Monteiro, Alfredo Guisado, Almada Negreiros, Álvaro de Campos, ângelo de Lima, Carlos Queirós, Fernando Pessoa, Hein Semke, João Gaspar Simões, José Régio, Luís de Montalvor, Mário de Sá-Carneiro, Mário Saa, Raul Leal, Sarah Afonso e Saúl Dias. Colaboradores Gráficos: Mário Eloy e Sarah Afonso.
<b>Revista de Portugal</b> - Coimbra, (1937-1940). Director: Vitorino Nemésio.
<b>Sol Nascente</b> - Porto, (1937-1940), Directores: Carlos F. Barroso, Lobão Vital e J. Soares Lopes.
<b>Ocidente</b> - Lisboa, (1938-1995). Directores: Caetano Alberto da Silva, Manuel de Macedo (Direcção Artística) e Guilherme de Azevedo (Direcção Literária).
<b>Panorama</b> - Lisboa, (1941-1973). Edição do SNI. Responsáveis: Carlos Queirós, Bernardo Marques. Ultimo Director Gráfico: Júlio Gil.
<b>Atlântico</b> - (1942-1950). Directores: António Ferro e Lourival Fontes, secretariados por José Osório de Oliveira. Director Artístico: Manuel Lapa. Edição do SPN.
<b>Variante</b> - Lisboa, (1942-1943), Director: António Pedro.
<b>Vértice</b> - Coimbra, (1942-1986 ). Directores: Raul Gomes e Carmo Vaz.
<b>Litoral</b> - (1944-1945). Directores Gráficos: Carlos Queirós, Mário Silva e Bernardo Marques. Colaboradores plásticos: António Dacosta, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Cícero Dias, Domingos Sequeira, José Tagarro (póstuma), Júlio, Maria Keil do Amaral e Mário Eloy. Álvaro Ribeiro, António Conte, António José Brandão, Augusto Saraiva, Delfim Santos, Fidelino de Figueiredo, Hernâni Cidade, Jorge de Sena, Orlando Ribeiro e Tomás Kim.
<b>Ver e Crer</b> - (1945-1950), de José Ribeiro dos Santos e Mário Neves. Colaboradores Gráficos: Abel Manta, António Lino, Barata Feio, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Carlos Ribeiro, Dórdio Gomes, Fernando Azevedo, Fernando Bento, João Carlos, Jorge Barradas, José Lima, José Rocha, Manuel Ribeiro, Maria Keil do Amaral, Ofélia Marques, Paulo Ferreira, Roberto Nobre, Stuart Carvalhaes e de Vespeira. Capas: Bernardo Marques, Carlos Botelho, Jorge Barradas, Manuel Ribeiro Pavia, Maria Keil do Amaral e Stuart Carvalhaes.
<b>Horizonte</b> - Lisboa, (1946-1947). Director: Nuno de Sousa.
<b>Cidade Nova</b> - Coimbra, (1949-1961).
<b>Eros</b> - Lisboa, (1951-1958).
<b>Unicórnio, Bicórnio, Tricórnio, Tetracórnio e Pentacórnio</b> - Lisboa, (1951-1956). Director: José Augusto França.
<b>Sisífo</b> - Coimbra (1951-1952)
<b>Ler</b> - Lisboa (1952 -1953).
<b>Atlântida</b> - Angra Heroísmo, (1956 - 1994). Directores: Jorge Augusto Oaulus Bruno, Emanuel Félix e Álamo Oliveira.
<b>Graal</b> - Lisboa, (1956-57).
<b>Almanaque</b> – Lisboa, (1959-1961). Propriedade de Figueiredo Magalhães tinha no Conselho de Redacção José Cardoso Pires, Luís de Stau Monteiro, José Cutileiro, Baptista-Bastos, Augusto Abelaira e Alexandre O'Neill. Orientação gráfica de Sebastião Rodrigues, coadjuvado, mais tarde, por João Abel Manta. As capas pertenceram maioritariamente a Sebastião Rodrigues.
<b>Colóquio</b> - Lisboa, (1959-1970). Directores: Reinaldo dos Santos, Hernâni Cidade e Bernardo Marques, Director Arte: José-Augusto França.
<b>Tempo Presente</b> - (1959-1961)
<b>Tempo e o Modo (O)</b> - Lisboa (1963-1984), Directores: António Alçada Baptista, João

Bérnard da Costa, Luís Matoso; Guilherme Jorge, Luís Matos e Carlos Vargas.
<b>Contravento</b> - Lisboa, (1968-1971). Director: Fernando Pinto Ribeiro, Colaborador gráfico: Artur Bual.
<b>Colóquio-Artes</b> - Fev a Dez (1970). Director: Jacinto do Prado Coelho.
<b>Colóquio Letras</b> - Lisboa, (1971 - ...).
<b>Revista de Artes Plásticas</b> - Porto (1973-...). Director: Egídio Álvaro
<b>Nova Renascença</b> - Porto, (1980- ...).
<b>Ler</b> - Lisboa - (1987- ...).
<b>Escritor (O)</b> - Lisboa, (1993- ...).
<b>Tabacaria</b> - Lisboa, (1996 - 2004) Directores: Nuno Júdice (n.ºs 0 a 8), Maria Calado (n.ºs 9 e 10), Clara Ferreira Alves (n.ºs 11 a 14). Design Gráfico: José Brandão (n.ºs 0 a 10), NeroliDesign, José Teófilo Duarte e Luís Filipe Cunha Associados com Eva Monteiro (n.ºs 11 a 13) e José Teófilo Duarte I Eva Monteiro I Adc <sup>2</sup> [DDLX] (n.º 14).
<b>Relâmpago</b> - Lisboa, (1997- ...).
<b>Egoísta</b> - (2000-...). Propriedade: Grupo Estoril-Sol; Editora: Patrícia Reis; Projecto Gráfico: Henrique Cayatte e desenvolvimento do projecto de Atelier 004
<b>LX Metrópole</b> - Lisboa (2001-2002). Director: José Sarmiento de Matos
<b>Umbigo</b> - Lisboa (2002-...). Director: Elsa Garcia

## 2.2 Política

<b>Ideia Nacional (A)</b> - Porto, (1898 -1915). Director: Homem Cristo.
<b>Mundo gráfico (O)</b> - Madrid (1911). Director: J.L. Campua.
<b>Nação Portuguesa</b> - Lisboa (1914-1938). Director: Manuel Múrias.
<b>Batalha (A)</b> - (1919-1927). Tiragem: 20 mil exemplares.
<b>Seara Nova</b> - Lisboa, (1921-1998). Directores: Aquilino Ribeiro, Augusto Casimiro, Faria de Vasconcelos, Ferreira de Macedo, Francisco António Correia, Jaime Cortesão, José de Azeredo Perdigão, Luís da Câmara Reis, Raul Brandão e Raul Proença. Tiragem: 8.000 exemplares.
<b>Gil Vicente</b> (monárquico) - Guimarães (1925-...). Director: Manuel Alves de Oliveira.
<b>Domingo Ilustrado (O)</b> - Lisboa (1925-1927). Director: Empresa o Domingo Ilustrado.
<b>Ordem Nova</b> - Vila Real (1926). Director: José Fernando Júnior e Alberto Perreira.
<b>Avante</b> - Lisboa (1931). Director: António Dias Lourenço.
<b>Integralismo Lusitano</b> (monárquico) - Lisboa (1932-1934). Director: Luís de Almeida e Braga e Hipólito Raposo.
<b>Revolução</b> - Diário nacionalista da Tarde – Lisboa (1933-...) Director: Rolão Preto
<b>Sol Nascente</b> - Porto, (1937-1940). Directores: Carlos F. Barroso, Lobão Vital e J. Soares Lopes.
<b>Esfera (A)</b> - Lisboa (1963). Director: Gabriela Castelo Branco.
<b>Comunista (O)</b> - Porto (1975-...). Director: Afonso Gonçalves de Rocha.
<b>Bandeira Vermelha</b> - Lisboa (1976-1992). Director: Manuel A. Monteiro.
<b>Portugália</b> - Porto (1980-...) Porto Dias de Magalhães.
<b>Combate (O)</b> - Lisboa (1986-1999). Director: Francisco Louça.

## 2.3 Humor

<b>António Maria</b> - (1879-1884 e 1891-1898) – Rafael Bordalo Pinheiro.
<b>Ridículos (Os)</b> - (2ª série - 1900). Director: Caracoles (3ª série 1903-1963)

<b>Paródia (A)</b> - (1900 - 1907). Directores: Rafael Bordalo Pinheiro, Manuel Gustavo Bordallo Pinheiro.
<b>Chinelo (O)</b> - (1900).
<b>Comédia Portuguesa</b> - (1902).
<b>ZÉ (O)</b> - (1903).
<b>Garra (A)</b> - Lisboa, (1911). Director: Carlos Granja; Director de Arte: C. Simões e Joaquim Guerreiro.
<b>Sátira (A)</b> - Lisboa, (1911-1914). (5 nºs de Joaquim Guerreiro). Editor: Stuart Carvalhais.
<b>Bomba (A)</b> - Porto, (1912- ...). Director: Álvaro Pinto e Cristiano de Carvalho.
<b>Espirro (O)</b> - (1912).
<b>Palco (O)</b> - <b>Lisboa</b> , (1912). Directores: E. Nascimento Correia. Fotografias de: Afonso Lopes Vieira, Alexandre Braga, André Brun e Júlio Dantas, e com caricaturas de Eduardo Schwalbach, Esculápio, da autoria maioritariamente de Amarelhe. Colaboração de Alberto de Sousa.
<b>Pardal (O)</b> - Porto, (1912). Caricaturas de Stuart de Carvalhaes.
<b>Tira-Olhos (O)</b> - Porto, (1912).
<b>Grotescos (Os)</b> - (1912). Director: Cândido Torrezão.
<b>Lanterna ilustrada (A)</b> - (1913). Director: Campos Dumas. Colaboradores: Almada negreiros, António Correia de Oliveira, Augusto Gil e de Alberto de Sousa. Suplemento do jornal <i>A Lanterna</i> .
<b>Matias (O)</b> - (1913). Director: Alfredo Cândido.
<b>Moscardo (O)</b> - Lisboa, (1913). Director: Francisco Valença.
<b>Século Cómico (O)</b> - Lisboa, (1913-1921).
<b>Thalassa (O)</b> - Lisboa (1913-...). Director: Empresa do Thalassa.
<b>Malho (O)</b> - (1914). Director: Chico Redondo (D. Francisco Sousa Coutinho).
<b>Papagaio Real</b> , Lisboa (1914). Director artístico: Almada Negreiros.
<b>Miau (O)</b> - Porto (1916). Director: Leal da Câmara. Composição e impressão: Litografia Nacional.
<b>Zé P'reira (O)</b> - Lisboa (1916). Director: Aires Pereira da Costa.
<b>Beco do Fala-Só (O)</b> - (1919).
<b>Riso d'a Vitoria (O)</b> - Lisboa (1919). Directores Jorge Barradas e Henrique Roldão.
<b>Gritaria (A)</b> - (1920).
<b>ABC a Rir</b> - Lisboa, (1921). Director: Jorge Barradas.
<b>Zé Maria (O)</b> - (1921). Director: Eduardo Marques.
<b>ABC a Rir</b> - (1921-22).
<b>Amanhã</b> - (1922). Director: Campos Lima. Desenhos de Alfredo Cândido.
<b>Cegarrega</b> - Lisboa, (1923).
<b>Pirilampo (O)</b> - (1923). Director: Artur Pereira Marta.
<b>Risota (A)</b> - (1924). Director: Moreira Graça.
<b>Espectro (O)</b> - (1925). Director: Francisco Valença.
<b>Domingo Ilustrado</b> - (1926). Directores: Leitão de Barros, Martins Barata.
<b>Choldra (A)</b> - (1926). Director: Eduardo de Sousa.
<b>Sempre Fixe</b> - (1ª Série: 13-5-1926 e 18-3-1959. Semanal). Director: Pedro Bordallo Pinheiro, sobrinho do Mestre Rafael. Colaboradores: Almada Negreiros, Jorge Barradas, Amarelhe, Carlos Ribeiro, Leal da Câmara, Lino Ferreira, Silva Tavares, Stuart Carvalhais, Pedro Bordalo Pinheiro, Miguel Martins, Barbosa Júnior, Artur portela ou, entre outros, Alfredo Vieira Pinto, destacando-se Francisco Valença cujo vasto trabalho de ilustração foi homenageado no número 34 deste jornal pelos seus colaboradores que lhe dedicaram uma capa, onde não faltava a célebre figura do ardina, com o título «Ao mais fixe dos artistas». Em 1928, Carlos Botelho inicia a publicação dos Ecos da Semana neste jornal humorístico. 2ª Série (1974-75. Anual). Director: Ruella Ramos.

<b>Ecos da Semana</b> - (1928). Publicação de Carlos Botelho no <i>Sempre fixe</i> .
<b>Zeca (O)</b> - (1930). Director: Venceslau d'Oliveira.
<b>Pirolito (O)</b> - (1931-1934). Director: Arnaldo Leite.
<b>Maria Rita</b> - Porto, (1932). Director: Octávio Sérgio.
<b>Brado Comercial (O)</b> - (1932). Director: Manuel Deslgado.
<b>Farsa Humana (A)</b> - (1934). Director: Pinto de Magalhães.
<b>Risota (A)</b> - Lisboa, (1939). Director: Augusto Santa Rita.
<b>Riso Mundial</b> - (1947). Director: Jerónimo Pinteus de Sousa.
<b>Pagode (O)</b> - Coimbra, (1948).
<b>Mundo Ri (O)</b> - Lisboa (1948). Director: Paulo De Macedo
<b>Cara Alegre</b> - (1951). Director: Nelson de Barros.
<b>D.D.T.</b> - (1954) .
<b>Picapau (O)</b> - (1955). Director: António Gomes de Almeida e Stuart.
<b>Dom Roberto</b> - (1959). Director: Carlos Ribeiro da Silva.
<b>Parada da Paródia</b> - (1960-1962). Director: António Gomes de Almeida.
<b>Barraca (A)</b> - (1962). Director: Carlos Ferreira de Sousa (Frei Sousa).
<b>Brincalhão (O)</b> - Lisboa, (1965). Director: Aníbal Nazareth.
<b>Mosca (A)</b> - Lisboa, (1969 - 1975). Director: António Pedro Ruella Ramos. Suplemento do <i>Diário de Lisboa</i> .
<b>Riso Amarelo</b> - (1973) Rubrica de José de Lemos no <i>Diário Popular</i> .
<b>Gaiola Aberta</b> - (1974-1983) Director: José Vilhena.
<b>Puflas</b> - (1974). Director: Gustavo Fontoura.
<b>Cucha (A)</b> - (1975). Director: Hélder Martins.
<b>Carrie</b> - (1975). Director: Roussado Pinto.
<b>Rata - Antologia de Humor Internacional (A)</b> – (1975). Director: Roussado Pinto.
<b>Riso Mundial</b> - (anos 70) Lisboa (1947-...). Director: Jerónimo Pinteus de Sousa.
<b>Mariola (O)</b> - (1976). Director: Vítor Pean.
<b>Jornal Adoque</b> - (1976). N.º único para ser vendido nos espectáculos de “A Paródia”
<b>Bronca (A)</b> - (1977). Director: João Benamor.
<b>Zé Povinho</b> - (1980).
<b>Pão com manteiga</b> - (1981-1982). Director: José Duarte.
<b>Bisnau (O)</b> - (1983). Director: Carlos Vasconcelos.
<b>LxComics</b> - (1990). Directores: Renato Abreu e João Paulo Cotrim.

## 2.4 Universo Feminino

<b>Ilustração Portuguesa</b> - Lisboa, (1903-1930); Director: Carlos Malheiro Dias.
<b>Modas &amp; Bordados</b> , - (1912-1977). Director: Maria Lamas, Mário Zambujal, Teresa Mendes e Maria Antónia Fiadeiro, José Garcês.
<b>ABC</b> - (1920 – 1940) – Director: Rocha Martins. Colaboradores: Reinaldo Ferreira (o Repórter X), Ferreira de castro, Adolfo Coelho e Leitão de Barros. Capas de: Jorge Barradas, Stuart Carvalhais, Emmérico Nunes, Martins Barata, Bernardo Marques, Cottinelli Telmo, Milly Possoz, Raquel Roque Gameiro, Amarelhe, Roberto Nobre.
<b>Voga</b> - semanário ilustrado da mulher - (1925) Lisboa Laura Nogueira.
<b>Civilização</b> - Porto, (1928-1937); Director: Ferreira de Castro e Campos Monteiro.
<b>Crónica Feminina</b> - (anos 60), Lisboa (1956-1987). Director: Milai Bensabat.
<b>Elle</b> - (anos 80), Lisboa (1988-...). Director: Teresa Coelho.
<b>Marie Claire</b> - (anos 80), Lisboa (1988-...). Director: Maria Elisa Domingues.



<b>Máxima</b> - (anos 80), (Lisboa 1988-...). Directora: Madalena Fragoso, Laura Luzes Torres.
<b>EVA</b> - (1920) Lisboa Helena Aragão.
<b>Revista Executiva</b> - (2000)

## 2.5 Universo Infantil. Juvenil (BD)

<b>Século (O)</b> <i>“Pim Pam Pum”</i> - (1908-09).
<b>Diário de Notícias Ilustrado (O)</b> - (1917).
<b>Comércio do Porto Ilustrado (O)</b> - (1917).
<b>Sphinx</b> - Lisboa, (1917,). Director: Laura Nogueira, Celestino Soares, José Leitão de Barros e Cotinelli Telmo.
<b>ABC-zinho</b> - Lisboa (1921-1932). Director: Manuel Ramos Cottineli Telmo.
<b>Voz Suplemento Infantil (A)</b> - (1929).
<b>O Primeiro de Janeiro “Suplemento Para as Crianças”</b> - (1930).
<b>Sempre Fixe “Página Infantil”</b> - (1930).
<b>Diário da Manhã “Rico, Pico e Serapico”</b> - (1930).
<b>Mosquito (O)</b> - Setúbal, (1936-1953) Cardoso Lopes e Raul Correia.
<b>República Suplemento Infantil (A)</b> - (1938).
<b>Diabrete (O)</b> - (1941- 1951).
<b>Diário Popular “Página Infantil”</b> - (1942).
<b>Papagaio (O)</b> - Lisboa (1935-1949). Director: Adolfo Simões Muller.
<b>Jornal da Mocidade Portuguesa</b> - (1937-44), Colaboração: Emmérico Nunes e Júlio Gil.
<b>Pirilau (O)</b> - (1939) Dirigido: Pinto de Magalhães e Calvet de Magalhães.
<b>Colecção Vampiro</b> - (anos 40) - Capas de Cândido Costa Pinto.
<b>Flash Gordon</b> - (anos 40).
<b>Príncipe Valente</b> - (anos 40).
<b>Diabrete (O)</b> - (1942).
<b>Faísca (O)</b> - (1943) Carlos Cascais.
<b>Lusitas</b> – Publicação Feminina (1943-1956), Direcção: Maria Alice Andrade Santos.
<b>Pluto (O)</b> - (1945-1946) iniciativa de Roussado Pinto.
<b>Camarada (O)</b> - Pub. Mocidade Portuguesa (1947) Direcção: Baltazar R. de Sousa e Colaboradores: José Garcês e Vítor Péon.
<b>Gafanhoto</b> - Lisboa (1948-1949). Director: A.Cardoso Lopez.
<b>Mundo de Aventuras</b> - (1949-1987). Director: José Oliveira Cosme.
<b>Cavaleiro Andante</b> - (1952-1962), Director: Adolfo Simões Muller, Colaboradores.: Fernando Bento.
<b>Titã</b> - (1954) Colaborador: Gabriel Ferrão.
<b>Felcha</b> - (1954) iniciativa de Roussado Pinto.
<b>Fagulha</b> – Publicação Feminina (1957-1974), Direcção: Maria Alice Andrade Santos, Colaboradores: Mitza, Bixa, Madalena Colaço e Madalena Torres, Júlio Gil, Garcês, outros.
<b>Falcão (O)</b> - (1958) Gabriel Ferrão.
<b>Foguetão</b> - (1961) Director: Adolfo Simões Muller.
<b>Zorro</b> - (1962), Director: Adolfo Simões Muller.
<b>Pisca-Pisca</b> - Pub. Mocidade Portuguesa - Lisboa (1968-1970). Director: António João Bispo
<b>Tintin</b> - (1968-1982). Director: Jaime Mas e Dinis Machado
<b>Jornal do Cuto</b> - (1971-1978) Director: Roussado Pinto.
<b>Jacto</b> - (1971-1973) Director: Roussado Pinto, Colaboradores: Garcês e Vítor Mesquita.

<b>Se7e</b> - banda desenhada de Vasco Colombo (anos 80).
<b>Vinte Anos</b> - Lisboa (1982-...). Director: André Manuel Neves.
<b>Kulto</b> - Lisboa (2005-...). Director: Público Comunicação Social.

## 2.6 Televisão. Espectáculo

<b>Arte-muda</b> - (anos 20/30).
<b>Cine</b> - (anos 20/30).
<b>Cinema Lisboa</b> - (anos 20/30). Director: Rui Pereira.
<b>Cine-Lisboa</b> - (anos 20/30).
<b>Cine-notícia</b> - (anos 20/30) .
<b>Colipo-cine</b> - (anos 20/30) .
<b>Cronica cinematográfica</b> - ecos mundiais de cinema (anos 20/30).
<b>Girasol</b> - semanário de todos os espectáculos (anos 20/30).
<b>Invicta-cine</b> - revista ilustrada de cinematografia (anos 20/30).
<b>Cinéfilo</b> - (1928 – 1974). Directores: Avelino Almeida e Fernando Lopes. Colaboradores: António Pedro Vasconcelos e Eduardo Prado Coelho.
<b>Imagem</b> - (1928 – 1934). Colaboradores Gráficos: Olavo D'Eça Leal, Carlos Botelho, José Rocha, Conttinelli Telmo e Bernardo Marques.
<b>Cinegrafia</b> - Lisboa (1929-...). Director: Jorge Pereira
<b>Cine-jornal</b> - (1935-1940). Propriedade da Sociedade de Revista, Lda, teve composição, impressão e gravuras da Bertrand e Irmãos, Lda. Director: Fernando Frago; Editor: Álvaro Mendes Simões.
<b>Filmagem</b> - (anos 20/30), Lisboa (1941-1942). Director: Mota da Costa.
<b>Plateia</b> - Lisboa (1951-1986). Director: Luís Miranda.
<b>Espectáculo</b> - (anos 20/30), Lourenço Marques (1953-1954).
<b>TV Magazine</b> - (anos 60), Lisboa (1957-1958). Director: Vítor Direito.
<b>Revista Flama</b> - (anos 60).
<b>Revista Plateia</b> - (anos 60).
<b>Rádio &amp; Televisão</b> - (anos 60).
<b>Álbum da Canção</b> - (anos 60), Lisboa (1963-1968). Director: Aguiar Dias – editor.
<b>TV – Semanário da Radiotelevisão Portuguesa</b> - (anos 60) Lisboa (1963-...). Director: Eduardo Freitas da Costa.
<b>Nova Antena</b> - (anos 60), Lisboa (1968-...). Director: José Maria de Almeida.
<b>TV Mais</b> - (anos 90), Lisboa (1993-...). Director: José Rocha Vieira.

## **ANEXO II**

### **As Técnicas Fundamentais da Produção do Material Impresso e da Difusão da Imagem**

## INDÍCE

### **1 - As Grandes «Famílias» de Processos Clássicos**

- 1.1 Os Processos «Tipográficos»
- 1.2 Os Processos «Calcográficos»
- 1.3 Os Processos «Litográficos»
- 1.4 Os Processos «Não Convencionais»

### **2 - As Tecnologias da COR**

- 2.1 Os Processos Manuais: Os “Coloristas”
- 2.2 Os Processos Fotográficos: A “Seleção Cromática”
- 2.3 Os processos electrónicos: A “Seleção Electrónica”

### **3 - As Máquinas de Impressão**

- 3.1 Prensas
- 3.2 Tórculos
- 3.3 Prelos
- 3.4 Máquinas Cilíndricas: Folha a Folha (ou Planas); Rotativas

### **4- Os Suportes do Material Impresso**

- 4.1 O Papel: Fabrico, Qualidades; Composição
- 4.2 Folhas Metálicas, Papéis Metalizados
- 4.3 Folhas de Materiais Plásticos e Têxteis plásticos

### **5 - A Revolução Digital**

- 5.1 As Bases e os Antecedentes
- 5.2 A Numerização do Sinal

A evolução histórica da produção de material impresso mostra que ela se desenvolveu em torno de três grandes «famílias» de processos, que se podem designar por «clássicos», e actualmente por processos técnicos «não-clássicos» criados a partir de princípios emergentes de inovações da busca tecnológica e científica.

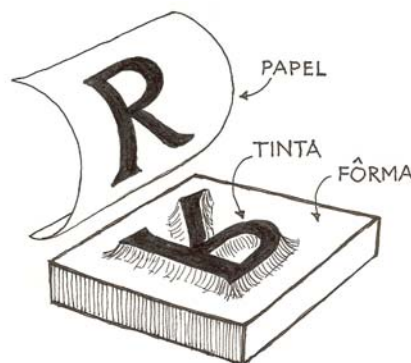
## 1. As Grandes «Famílias» de Processos Clássicos

Adoptou-se a designação de «famílias» para significar conjuntos de processos com diversas variantes tecnológicas mas com princípios técnicos comuns:

### 1.1 Os Processos «Tipográficos»

São todos os que se baseiam a transferência para o papel da tinta depositada sobre as superfícies elevadas de uma «forma»: «olhos» dos tipos formando caracteres, zonas não escavadas de gravuras manuais em madeira (xilogramas), ou quimicamente em material (zincogravuras, fotogravura, etc.). Em esquema, os processos em que o que «imprime» é o que está em relevo na «forma».

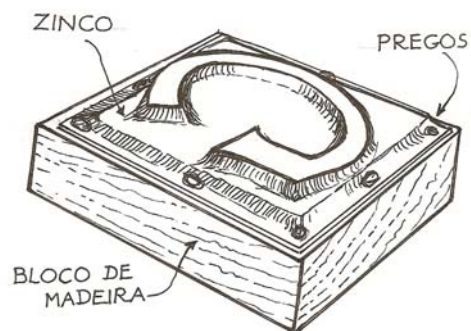
Fig. 18  
Processo tipográfico  
(MBarata, 2007)



A «forma» tipográfica evolui, desde a gravura manual sobre blocos de madeira dura, até à utilização do metal, em chapas de zinco, gravadas a ácido nas zonas não protegidas por uma camada foto-sensível e endurecida são montadas sobre blocos de madeira. O custo da zincogravura é pois proporcional à dimensão da imagem da utilizada, e isso reflecte-se no uso

prático desta técnica, com uma consequência na expressão gráfica, e também porque os «zincos» tem de ser intercalados na montagem das linhas de composição topográfica sem possibilidades de sobreposição.

Fig. 19  
Zincogravura  
(MBarata, 2007)



## 1.2 Os Processos «Calcográficos»

Nestes processos, a tinta que é transferida para o suporte não é depositada nas superfícies elevadas da forma e sim nas zonas «escavadas» naquelas superfícies. A tinta, que é distribuída uniformemente sobre toda a superfície da forma, é depois removida da superfície livre, e a que fica nas zonas escavadas é transferida para o papel mediante uma forte pressão.

Os sulcos abertos na chapa de cobre (de onde provem a designação de «calcografia» – de «kalkos» ≡ cobre, em grego) são produzidos quer por meio de um «buril» (o «talhe-doce») quer através de um ácido que ataca as zonas postas a nu na chapa revestida com um verniz resistente; é a «água-forte».

Fig. 20  
Processo calcográfico  
(MBarata, 2007)



Estas técnicas, que exigem a impressão manual, já são só do domínio da produção artística de pequenas séries de exemplares.

Quando a gravura é executada quimicamente sobre um cilindro de cobre inserido numa máquina de impressão e com dimensões fixas, ditadas pela máquina, e essa gravura é feita através de uma camada sensível e resistente, sensibilizada por uma luz actínica actuando sobre uma montagem de «positivos» fotográficos (associando texto e imagens se necessário) o processo denomina-se «heliogravura» ou «rotogravura». As cavidades produzidas no cobre são reguladas por uma «rede» (usualmente de 133 linhas/polegada) que cobre toda a superfície a gravar. A tinta, líquida, em excesso, é afastada por uma lâmina de aço.

Fig. 21  
Processo heliográfico  
(MBarata, 2007)



Obtêm-se assim tons quase contínuos de intensidade variável, cobrindo toda a superfície da folha, de acordo com a montagem fotográfica inicial.

O custo da imagem impressa não é proporcional assim à sua dimensão local, visto que tanto custa uma pequena imagem como uma que cubra toda a folha útil! Também isso, além da possibilidade de explorar graficamente a montagem fotográfica, deu uma grande expansão à rotogravura na área das revistas e outras publicações periódicas, sobretudo entre as décadas de 30 a 70 do século XX, até ser suplantada pelos processos litográficos.

### 1.3 Os Processos «Litográficos»

Nestes processos é transferida para o suporte a imprimir a tinta que, na superfície da «forma» está distribuída sobre zonas «gordurosas», não aderindo a zonas «molhadas».

O processo nasceu da observação casual do químico A. Senefelder, ao escrever com um lápis gorduroso sobre uma pedra porosa (de onde a designação ≡ «lithos», pedra em grego), e verificar que com a pedra humedecida, podia tirar cópias atintando a pedra.

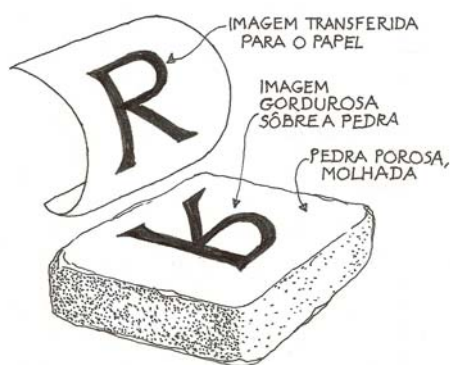


Fig. 22  
Processo litográfico  
(MBarata, 2007)

A litografia executada sobre a pedra litográfica, e produzindo provas, manualmente, está hoje circunscrita à actividade artística, tal como o talhe-doce e a água-forte.

A substituição da pedra litográfica, porosa, por chapas metálicas «granidas» que se comportam de modo semelhante mas podem ser enroladas nos cilindros de uma máquina permitiu a impressão mecânica industrial que hoje é dominante. Permitiu também a impressão sobre materiais diferentes do papel tais como a «folha de Flandres», e a conseqüente emergência no campo visual das embalagens de «lata» (nas conservas, por exemplo), e da estética que inicialmente as caracterizava.



A técnica que consiste em fazer a transferência da tinta da forma litográfica para o suporte impresso indirectamente, isto é, imprimindo-a sobre uma superfície de borracha que a transfere por sua vez ao suporte (o «off-set») permitiu alargar a gama de papéis e superfícies aptas a receber a impressão. Papeis texturados, rugosos, folhas de plástico, folhas metálicas estão ao alcance do «off-set», que hoje é uma técnica hegemónica na indústria gráfica.

#### **1.4 Os Processos «Não-Convencionais»**

Designando assim os variados processos de impressão que não se podem incluir nas três grandes famílias, abrange-se um leque crescente de tecnologias baseadas em princípios diversos e em permanente evolução.

Referem-se apenas alguns, os mais correntes.

- A «fotocópia» por xerografia, em que uma imagem óptica formada sobre uma folha metálica atrai um pó vitrificável («toner»), por um efeito foto-magnético (efeito «Corona»). Transferido magneticamente para a folha de papel, o «toner» é vitrificado (razão pela qual estas fotocópias saem ainda quentes da máquina!)

- A «serigrafia», é fundamentalmente um processo de «estampilha», em que uma tinta é aplicada no suporte (papel ou outro) através dos espaços abertos num molde. Na «serigrafia» o molde é suportado por uma rede fina, metálica montada num quadro, e a tinta aplicada com uma «raclette» que percorre a rede.

- A «flexografia», que não é mais do que um processo tipográfico em que a forma é moldada em borracha. É usada sobretudo para imprimir em plásticos (sacos de embalagem, etc.) e, nesse sentido, faz parte da «paisagem» visual corrente.

- A impressão por «jacto de tinta», cuja importância não cessa de crescer.

Com a impressão a «jacto de tinta» deixa de haver pressão ou sequer contacto entre o dispositivo de formação dos jactos e suporte. A própria «forma» de impressão deixa de ter realidade física para ser virtual e numérica (adiante se referirá à numerização). Assim, a dimensão e a qualidade da imagem impressa fica dependente da do dispositivo de «nozzles» de jacto, do seu número e dimensão, que passa a poder ir desde o pequeno formato das impressoras para as fotografias digitais até às dos grandes painéis publicitários para exterior. As alterações no ambiente visual contemporâneo que resulta desta tecnologia são evidentes.

## **2. As Tecnologias da Cor**

Os «sólidos», «cheios» ou «planos», em qualquer dos processos convencionais resultam apenas dos recortes produzidos nas relativas «formas» e na tintagem escolhida.

O problema da cor nas técnicas gráficas só se complica quando há que «modular» a cor em termos da sua aparência no mundo natural. Para o resolver foi preciso resolver primeiro aspectos de base científica, após o esgotamento prático dos processos espontâneos e manuais.

### **2.1 Os Processos Manuais: Os «Coloristas»**

As primeiras imagens impressas a «cores» procurando replicar as cores «naturais» eram obtidas pela sobreposição de impressões a partir de «formas» elaboradas por artífices «coloristas» que, com base na experiência e por tentativas iam sintetizando o que pretendiam obter por meio de «pontos» com maior ou menor densidade, e a relativa fidelidade obtida dependia do número de impressões sucessivas. Em litografia, ficaram bem conhecidas as chamadas «oleografias», frequentemente ingénuas e limitadas na sua expressão.

## 2.2 Os Processos Fotográficos: A «Seleção Cromática»

Ducos du Hauron mostrou que, sendo a luz branca decomponível em cores primárias, se poderia fotografar um objecto, usando emulsões sensíveis a todo o espectro visível («pancromáticas»), com interposição de 3 filtros de cores complementares das cores primárias, se obtinham negativos monocores correspondentes àquelas cores. Fazia-se assim uma «selecção», que permitia que, ao imprimir com tintas correspondentes (amarelo, magenta e ciano) as imagens positivas monocores obtidas se reconstituíssem as cores iniciais do objecto fotografado apenas com três impressões, por «síntese aditiva».

Essencialmente este processo está na base de todo o tratamento óptico da cor, em todos os meios, desde a vulgar fotografia «a cores» até à televisão: trata-se sempre de «analisar» a cor por «síntese subtractiva», e recompô-la por «síntese aditiva».

Porém, nem os filtros são perfeitos (deixam passar radiações parasitas) nem as tintas são perfeitas (não reflectem apenas as cores primárias). Há que introduzir correcções; essas foram feitas nos primeiros tempo da fotomecânica por meios manuais, por «retocadores» coloristas, mas mais tarde por meios propriamente fotomecânicos («máscaras»).

Subsequentemente, a análise electrónica permitiu substituir as «máscaras» por correcções numéricas, e finalmente à completa numerização das imagens a que se fará referência adiante.

## 2.3 Os Processos Electrónicos: A «Seleção Electrónica»

Três filtros de selecção montados numa cabeça leitora que faz o «scanning» do original opaco ou transparente decompõem o sinal óptico em três componentes, que são numerizados como adiante se faz referência.

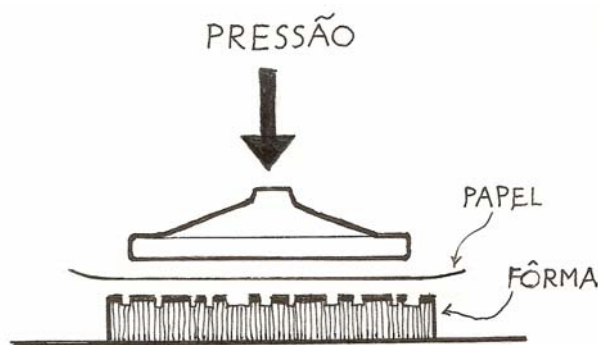
Os sinais numéricos, digitalizados, são tratados matematicamente (equações de Hurter-Driffield) que removem as componentes parasitas da selecção óptica, sem recurso a «máscaras».

### 3. As Máquinas de Impressão

Tal como nos processos convencionais de impressão, também as máquinas de imprimir se podem agrupar em grandes «famílias», segundo o modo mecânico pelo qual a pressão é aplicada sobre o papel para receber a tinta da forma:

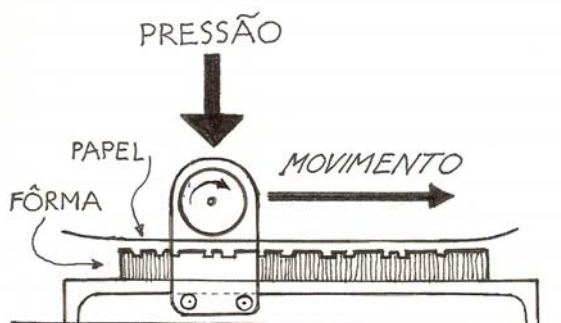
3.1 As «prensas» são o princípio mais antigo, exercem a sua pressão comprimindo o papel perpendicularmente à forma, em toda a sua superfície. Em esquema:

Fig. 23  
Prensa  
(MBarata, 2007)



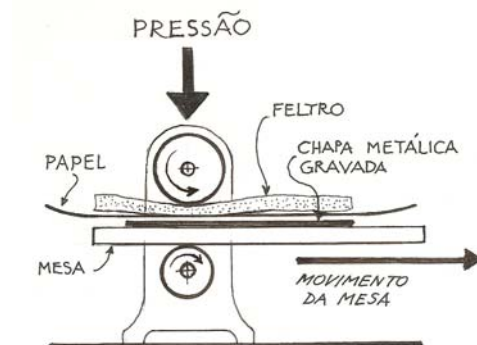
3.2 Os «prelos», em que um cilindro de pressão rola sobre o papel comprimindo-o contra a forma.

Fig. 24  
Prelo  
(MBarata, 2007)



3.3 Os «tórculos», em que a forma e o papel, em conjunto, passam entre dois cilindros de pressão.

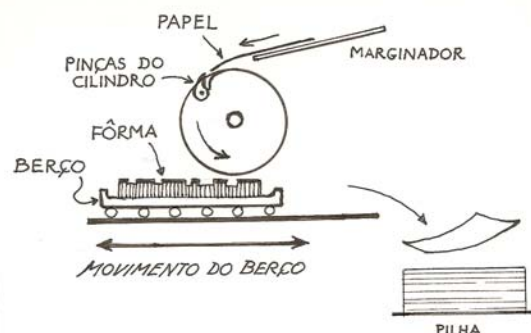
Fig. 25  
Tórculos  
(MBarata, 2007)



3.4 As máquinas «cilíndricas», nas quais o papel e/ou a forma rolam um sobre o outro.

Quando a forma é «plana», é esta que se desloca em vai-vem sob o cilindro de pressão que, ao mesmo tempo arrasta a folha de papel. Em esquema:

Fig. 26  
Máquina «folha-a-folha» tipográfica  
(MBarata, 2007)

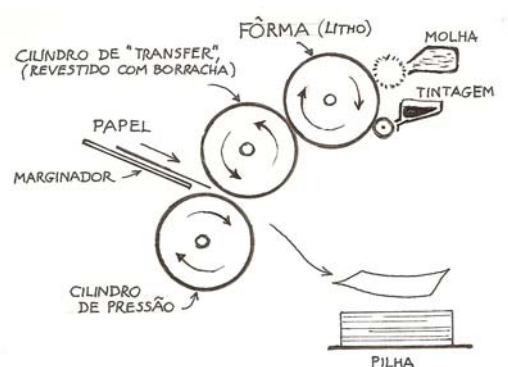


Este é, com variantes que não cabe aqui pormenorizar, o tipo geral das máquinas «folha-a-folha», tipográficas.

Se a forma «litográfica», em chapa, for enrolada sobre um cilindro, receber a molha e a tintagem através da adequada «rolagem», e passar a imagem para o

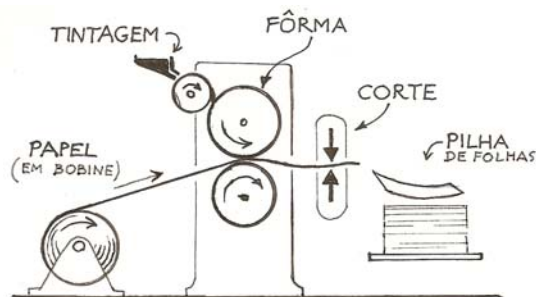
cilindro da borracha, o qual por sua vez passa para a folha de papel arrastada pelo cilindro de pressão, têm-se o tipo geral das máquinas de «off-set folha a folha». Em esquema:

Fig. 27  
Máquina “folha-a-folha” off-set  
(MBarata, 2007)



Marinoni e Koenig&Bauer desenvolveram máquinas designadas por «rotativas», nas quais a impressão é feita sem paragens para introdução das folhas, e sim em contínuo sendo o papel introduzido a partir de «bobines», sendo depois cortado por dispositivos adequados. Em esquema:

Fig. 28  
Máquina rotativa  
(MBarata, 2007)



As «rotativas» exigem, portanto, que a «forma» tipográfica, litográfica ou heliográfica tenham forma cilíndrica: no processo litográfico e heliográfico isso consegue-se enrolando a chapa granida ou gravada no cilindro. Já para a «tipografia» foi preciso fazer moldagens da forma plana tipográfica, em material apropriado, para o curvar de modo a ser aplicados no cilindro.

Esta forma tridimensional designou-se de («estereo-tipo») (designação que, por ignorância da sua etimologia, passou a ser utilizada na fala corrente com significado bem diferente...) («estereótipo»).

Quais as utilizações e características destas máquinas em termos gerais?

- As «prensas» já quase só se usam para tiragem de provas ou para trabalhos de reduzida dimensão e responsabilidade, usualmente nas chamadas «minervas» que se encontram em pequenas oficinas tipográficas;
- os «prelos» usam-se fundamentalmente para provas iniciais e de correcção, e não para tiragens;
- os «tórculos» já só se encontram em ateliers e oficinas de estampagem artística em calcografia.

Já as máquinas cilíndricas são usadas para tiragens médias, ou impressões que exijam qualidades especiais, ou sobre materiais que não possam ser tratados de outro modo.

As grandes tiragens (publicações periódicas de grande expansão, p. ex<sup>o</sup>) são hoje o domínio das rotativas, capazes de tirar várias toneladas de papel por hora, com uma qualidade tecnicamente crescente e uma economia e eficácia igualmente crescentes.

## **4. Os Suportes do Material Impresso**

### **4.1 O Papel: Fabrico, Qualidades, Composição**

A esmagadora maioria do material impresso é ainda sobre papel, em todas as formas sob as quais se apresenta. Com todas as variantes possíveis, a composição do papel é substancialmente sempre a mesma: uma mistura de «fibras» aglutinadas por cola, e «cargas» inertes destinadas a dar-lhe características de opacidade e cor.

As fibras clássicas são o linho e o algodão, para papéis de grande qualidade, e a celulose obtida a partir da madeira e da palha, para papéis de menores exigências de qualidade (jornais, embalagem, etc.)

Os aglutinantes clássicos são colas de origem animal (gelatinas), ou modernamente aglutinantes sintéticos de composições variadas.

As cargas destinadas a dar opacidade e gramagem são usualmente a barita, o litopone e o caolino, mas variados outros produtos são usados de acordo com as necessidades das técnicas de impressão ou da utilização final.

Se na superfície do papel for depositada uma fina camada mineral e opaca, depois comprimida e polida pelos cilindros duma «calandra», obtém-se o papel “Couché”.

Convém assinalar que os colossais volumes de papel consumidos pelos media são hoje obtidos a partir das celulosas da madeira, por processos que implicam cozeduras a altíssimas temperaturas e tratamentos químicos violentos para libertar a celulose dos compostos resinosos e minerais; o cheiro e a poluição causada por estes processos são bem conhecidas da opinião pública... O que importa aqui assinalar é o facto de que os papéis da celulose produzidos assim tem reduzida durabilidade, são ácidos, amarelecem e tornam-se quebradiços sob a acção da radiação ultravioleta, ao contrário dos belos papéis manuais feitos à base de linho e algodão cujas fibras não sofreram aqueles tratamentos violentos.

## **4.2 As Folhas Metálicas, os Papéis Metalizados**

Estes suportes, que podem ser unicamente impressos pelas técnicas clássicas, aplicam-se praticamente só no domínio da embalagem.

## **4.3 As Folhas de Materiais Plásticos e Têxteis**

Particularmente usadas em grandes dimensões e usando técnicas do «jacto de tinta», são cada vez mais uma componente do espaço visual urbano.



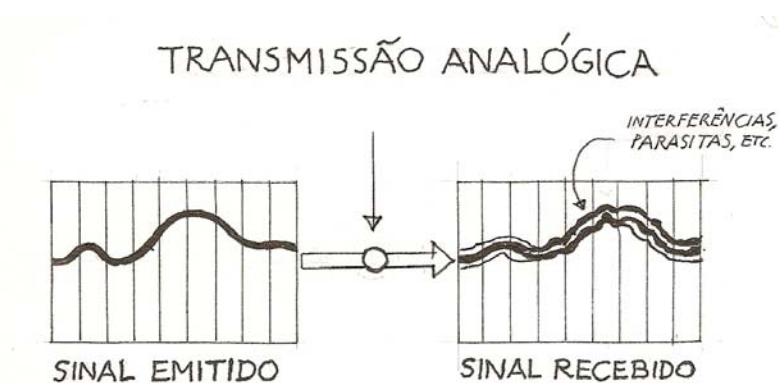
## 5. A Revolução Digital

### 5.1 As Bases e os Antecedentes

Para se compreender o alcance e a profundidade da transformação do panorama da comunicação visual induzida pelo que se chama a “revolução digital”, convém uma mesmo muito sucinta e esquemática exposição das suas raízes. Estas para só referir figuras e momentos paradigmáticos, encontram-se no desenvolvimento da computação binária (com Von Neuman e Wiener); na teoria matemática da informação (com C. Shannon e Kolmogorov ); na invenção do transistor (com Brattain e Shockley) e com a decomposição numérica do sinal contínuo (com A. Reeves).

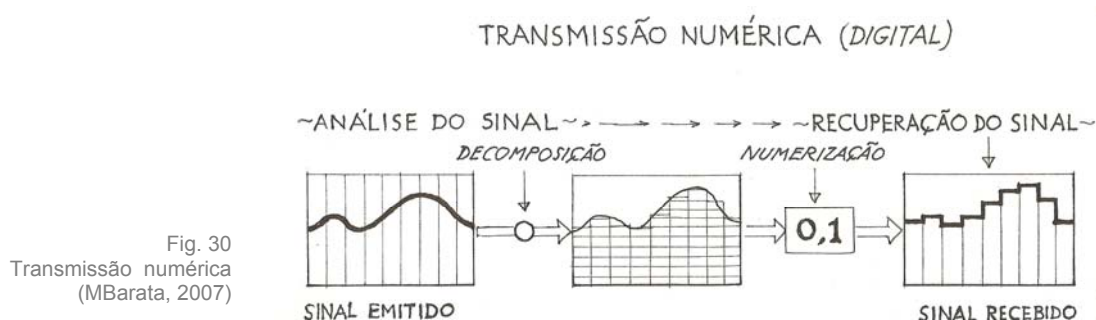
Os primeiros desenvolvimentos teóricos e práticos foram dirigidos e orientados para as telecomunicações, procurando modos de evitar as interferências na transmissão de sinais «contínuos» (p. exº as ondas sonoras da voz humana ou da música), replicando-os por sinais analógicos, contínuos (transmissão «analógica»).

Fig. 29  
Transmissão analógica  
(MBarata, 2007)



## 5.2 A Numerização do Sinal

A «numerização» do sinal consistiu em «decompô-lo» em «fatias» temporais, medir e codificar «numericamente» essas fatias, transmitir os valores numéricos obtidos (pouco sensíveis às interferências parasitas) e recompor o sinal à chegada, a partir dos dados numéricos obtidos.



Atendendo a que tudo isto é feito em operações da ordem dos nano-segundos (milionésimos de segundo!), e a escala das intensidades medidas é da ordem das várias centenas, o sinal reconstruído apesar de não ser rigorosamente contínuo aproxima-se tanto do que seria verdadeiramente contínuo que os nossos sentidos não chegam a detectar a diferença.

A aplicação ao campo das imagens fez-se sem tardar. Observando que ao percorrer uma imagem óptica (p. ex<sup>o</sup> a produzida por uma objectiva fotográfica) ao longo de faixas extremamente próximas («scanning») se obtêm sinais contínuos, estes podem ser «numerizados» e transmitidos e reconstruídos. Se, ao fazer o «scanning», três filtros de cor decompõem o sinal (de modo semelhante aos filtros da selecção cromática da Ducos du Hauron!), e recomparam por síntese subtractiva, reconstitui-se a imagem a cores, numerizada.

Uma vez numerizada, a imagem subsiste como um código electrónico e não como analogia óptica – pode então ser guardada, trabalhada, emitida e multiplicada como entidade matemática, abstracta até ser reconstruída e utilizada em termos ópticos quando, onde e como for necessário.

Imagine-se, portanto, como exemplo, que com uma pequena câmara digital se captou uma imagem: ela foi analisada, convertida num código numérico fixado num suporte magnético óptico-electrónico. A partir daí, essa imagem pode activar um ecrã vídeo, ser transmitida por via radio-eléctrica ou por filme óptico a qualquer ponto do Mundo, ser convertida por impressão sobre papel num pequeno formato para pôr num álbum familiar, ser ampliada num out-door que cubra uma fachada, ser transposta para as formas de impressão numa rotativa litográfica nas páginas de uma revista, etc. sem que nessas transformações tenha perdido a forma estritamente numérica.

Este exemplo banal e prosaico serve apenas para apontar para as possibilidades, constantemente crescentes, da numerização nos campos da comunicação de massas, na ciência, na indústria, na medicina – em suma, em todas as áreas em que a mensagem visual é essencial. Se se acrescentar que, com o som e a transmissão de dados igualmente numerizados, o campo audio-visual é assim percorrido transversalmente sob todas as formas, compreendendo-se como é toda uma nova era que se abriu com as novas tecnologias, e não é possível ter ainda uma visão completa quanto às consequências culturais desta evolução.

Um desenvolvimento especial da numerização do sinal e das possibilidades abertas pelas matemáticas aplicadas ao tratamento da imagem é o campo da imagem «de síntese». Mediante algoritmos e dispositivos adequados, tornou-se possível criar representações de objectos de toda a ordem, com existência puramente virtual. Assinale-se de passagem, que não devem ser ignoradas as questões éticas, jurídicas e sociais que se levantam com a manipulação da

imagem, quer sobre base real como sobre base virtual: há problemas latentes, sobretudo quanto ao valor probatório de imagens documentais que podem ter sido indevidamente mas eficazmente manipuladas.

-----

A numerização, na prática, está intimamente ligada à computação numérica, que, com base na álgebra Booleana, usa fundamentalmente os valores 0 e 1, isto é, apenas dois algarismos da série digital de 0 a 9. Este «binário digito», designado correntemente por «bit», está na base da designação «digital» aplicada a este tipo de numerização, e generalizou-se – praticamente, toda a numerização é hoje «digital». Toda uma série de expressões surgiram dentro deste fenómeno geral e quotidiano («digitalizar» um documento, «digitalizar» um sinal, etc.)

Não deixa de ser um ponto importante de reflexão sobre a natureza de «revolução digital» na captação e difusão da imagem, visual e não só, que uma tão grande transformação na cultura visual e nas ilimitadas perspectivas que abre, assenta fundamentalmente numa possibilidade técnica aparentemente tão simples:

- a de transformar um sinal «contínuo» num sinal descontínuo!

## **ANEXO III**

### **Entrevistas**



## **1. Guiões de Entrevistas**





Projecto de Doutoramento em Design

## **FORMAS E EXPRESSÕES DA COMUNICAÇÃO VISUAL EM PORTUGAL**

CONTRIBUTO PARA O ESTUDO CULTURA VISUAL DO SÉCULO XX,  
ATRAVÉS DAS PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

### **GUIÃO DE ENTREVISTAS [peritos no ofício]**

Intenção de Doutoramento de  
Margarida Ambrósio Pessoa Fragoso

Orientador  
Professor Doutor Fernando Moreira da Silva  
Co-Orientador  
Professor Arquitecto José Pedro Martins Barata

FACULDADE DE ARQUITECTURA  
Universidade Técnica de Lisboa

## OBJECTO DE INVESTIGAÇÃO E JUSTIFICAÇÃO

A comunicação visual em Portugal, ao longo do século XX, desenvolveu-se sobre múltiplos suportes e através do contributo de autores como Bordallo Pinheiro, Roque Gameiro, Jorge Barradas, Fred Kradolfer, José Rocha, Carlos Botelho, Sebastião Rodrigues, entre muitos outros, assumindo, segundo o “espírito do tempo” das diferentes épocas, formas e expressões muito diversas.

Com este trabalho de investigação pretende-se, através da recolha de dados documentais e depoimentos de alguns peritos da comunicação visual portuguesa, compreender e relacionar os factores que condicionaram e configuraram a expressão visual, tomando com eixo de análise as publicações periódicas.

O objecto de investigação situa-se assim, na área das formas e das expressões da comunicação visual. Através do caso das Publicações Periódicas, pretende-se compreender a evolução da expressão visual ao longo do século XX em Portugal, relacionando o desenvolvimento das técnicas, as formações e aptidões profissionais, as influências do estrangeiro e o enquadramento cultural, mental, social, político e económico.

## ÁREAS A ABORDAR COM OS ACTORES SIGNIFICANTES NO CAMPO DA COMUNICAÇÃO VISUAL

1. ANÁLISE DO CONTEXTO GLOBAL DA COMUNICAÇÃO VISUAL EM PORTUGAL NO SÉCULO XX.
2. O CASO ESPECÍFICO DAS PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS.

## 1. ANÁLISE DO CONTEXTO GLOBAL DA COMUNICAÇÃO VISUAL EM PORTUGAL NO SÉCULO XX

- 1.1 Com quem aprendeu? Quem foram os mestres, escolas ou outros locais de aprendizagem?
- 1.2 Que influências mais significativas do estrangeiro considera que incorporou no seu trabalho?
- 1.3 Como situa o seu percurso profissional?
- 1.4 Quais as facilidades e dificuldades encontradas no decurso dos seus anos de trabalho?
- 1.5 Quais os contextos social, económico e político das diferentes etapas da sua vida profissional?
- 1.6 De que modo as evoluções políticas, económicas e sociais condicionaram [condicionam] o seu trabalho?
- 1.7 Quais as tecnologias mais difundidas e de que forma elas interferiram [interferem] directamente no seu trabalho?
- 1.8 Que trabalhos e experiências destaca do seu percurso profissional?
- 1.9 Ao longo da sua vida profissional, quem foram[são], na sua opinião, os outros peritos na área da comunicação visual?

## 2. O CASO ESPECÍFICO DAS PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

- 2.1. Quais as publicações periódicas mais significativas em cada uma das suas etapas profissionais?
- 2.2. Quem eram [são] os seus colaboradores gráficos?
- 2.3. De que forma a evolução da tecnologia condicionou [condiciona] a concepção e produção da comunicação visual periódica?
- 2.4. Quais os aspectos positivos e negativos que considera mais significativos em cada uma das etapas da comunicação visual periódica?

## OBJECTO DE INVESTIGAÇÃO E JUSTIFICAÇÃO

A comunicação visual em Portugal no século XX desenvolveu-se sobre múltiplos suportes (tais como: publicações, cartaz e embalagem, fotografia, cinema, T.V., W.W.W.), e através do contributo de autores como Bordallo Pinheiro, Roque Gameiro, Jorge Barradas, Fred Kradolfer, José Rocha, Carlos Botelho, Sebastião Rodrigues entre muitos outros, assumindo segundo o “espírito do tempo” das diferentes épocas, formas e expressões muito diversas.

Com este trabalho de investigação pretende-se, através da recolha de dados documentais e depoimentos de alguns peritos da comunicação visual portuguesa, compreender e relacionar os factores que condicionaram e configuraram a expressão visual, tomando com eixo de análise as publicações periódicas.

O objecto de investigação situa-se assim, na área das formas e das expressões da comunicação visual. Através do caso das Publicações Periódicas, pretende-se compreender a evolução da expressão visual ao longo do século XX em Portugal, relacionando o desenvolvimento das técnicas, as formações e aptidões profissionais, as influências do estrangeiro e o enquadramento cultural, mental, social, político e económico.

## ÁREAS A ABORDAR COM OS ACTORES SIGNIFICANTES NO CAMPO DA COMUNICAÇÃO VISUAL

1. ANÁLISE DO CONTEXTO GLOBAL DA COMUNICAÇÃO VISUAL EM PORTUGAL NO SÉCULO XX.
2. O CASO ESPECÍFICO DAS PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS.

1. ANÁLISE DO CONTEXTO GLOBAL DA COMUNICAÇÃO VISUAL EM PORTUGAL NO SÉCULO XX

- 1.1 Que influências mais significativas do estrangeiro considera que incorporou [incorpora] no seu trabalho?
- 1.2 Quais as facilidades e dificuldades encontradas no decurso dos seus anos de trabalho?
- 1.3 Quais os contextos social, económico e político das diferentes etapas da sua vida profissional?
- 1.4 De que modo as evoluções políticas, económicas e sociais condicionaram [condicionam] o seu trabalho?
- 1.5 Quais as tecnologias mais difundidas e de que forma elas interferiram [interferem] directamente no seu trabalho?
- 1.6 Que trabalhos e experiências destaca do seu percurso profissional?
- 1.7 Ao longo da sua vida profissional, quem foram [são], na sua opinião, os outros peritos na área da comunicação visual?
- 1.8 Com que critério escolheu [escolhe], os autores e colaboradores gráficos?

2. O CASO ESPECÍFICO DAS PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

- 2.1. Quais as publicações periódicas mais significativas em cada uma das suas etapas profissionais?
- 2.2. Quem eram [são] os seus colaboradores gráficos?
- 2.3. De que forma a evolução da tecnologia condicionou [condiciona] a concepção e produção da comunicação visual periódica?
- 2.4. Quais os aspectos positivos e negativos que considera mais significativos em cada uma das etapas da comunicação visual periódica?



## **1. Categorias Temáticas de Análise**





1. IDENTIFICAÇÃO

Nome do entrevistado

Local da entrevista:

Data:

2. FORMAÇÃO

Formação Escolar

Formação Experiencial

Figuras de Influência

3. PERCURSO PROFISSIONAL

Sector de Actividade:

Aptidões Profissionais Adquiridas:

Equipas de Trabalho:

4. ENQUADRAMENTO E INFLUÊNCIA DO CONTEXTO

Factores Sócio-culturais

Factores Histórico-políticos

Influências de Movimentos Estéticos

5. TECNOLOGIAS

Tecnologias Utilizadas

Influência da Evolução Tecnológica

6. PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

Publicações Referidas

Efeitos da Evolução Tecnológica

Evolução da Comunicação Visual Periódica



## **2. Grelhas de Análise de Conteúdo**



QUADRO DE ANÁLISE DE CONTEÚDO 1

ENTREVISTA	ENTREVISTA A	ENTREVISTA B	ENTREVISTA C	ENTREVISTA D	ENTREVISTA E	ENTREVISTA F
CATEGORIAS DE ANÁLISE						
IDENTIFICAÇÃO						
Nome	Luís Filipe de Abreu	José Pedro Martins Barata	José Brandão	José Cândido	Henrique Cayatte	António Garcia
Local da Entrevista	Atelier n.º 43 – Conjunto dos Coruchéus	Atelier de Campolide – Lisboa	Atelier B2	Atelier n.º 32 – Conjunto dos Coruchéus	Atelier Henrique Cayatte	Atelier da Praça das Águas Livres
Data	11 de Abril de 2005	9 de Janeiro de 2004	4 de Junho de 2005	11 de Novembro de 2005	23 de Dezembro de 2004	2 de Março de 2005
FORMAÇÃO						
Formação Escolar	Linhas 16, 17		Linhas 82 – 85, 280 – 285, 307 – 326	Linhas 89 - 91	Linhas 49 – 51, 63 - 75	Linhas 21 - 23
Formação Experiencial	Linha 38 – 63		Linhas 85 – 95, 136 – 159	Linhas 9 – 12, 35 – 49, 105 - 112	Linhas 90 – 94	Linhas 28 – 36, 43 – 48
Figuras de Influência	Linhas 57, 58, 60, 61 74, 79, 82, 85, 89, 94, 97, 155, 195, 255- 257, 274, 510 – 518, 521 – 523, 527 – 540, 613, 634, 636	Linhas 49 – 66 e 72 – 95.	Linhas 61 – 65, 77 – 80, 83, 107, 387 – 391	Linhas 56, 102, 211	Linhas 15 – 24, 70 – 73, 162 – 171, 784 – 808, 817 – 822, 849 – 852	Linhas 14, 39, 49, 50, 91, 93, 100, 103, 104, 108, 138 – 147, 155
PERCURSO PROFISSIONAL						
Sector de Actividade	Linhas 242, 253, 259, 276 e 278		Linhas 22 - 42	Linhas 18, 24 – 26, 29, 52 – 62, 65 – 75, 89 – 91, 206, 306 - 315	Linhas 76 – 80, 144, 145	Linhas 1 - 15
Aptidões Profissionais Adquiridas			Linhas 373 - 385	Linhas 168 – 198, 212 – 224, 251 - 265	Linhas 179 – 197, 203 – 217, 233 – 235, 248 – 259, 642 – 721	Linhas: 58 – 63, 72 – 74, 76, 77, 79 – 82, 123 – 125
Equipas de Trabalho	Linhas 32 - 35, 663 - 666		Linhas 61 – 65, 413, 414	Linhas 13, 53, 290 - 294	Linhas 903 – 931	Linhas 79 – 82, 243, 244
ENQUADRAMENTO E INFLUÊNCIA DO CONTEXTO						
Factores Sócio-Culturais	Linhas 434, 438, 439 e 444		Linhas 272 – 279, 285 – 297, 298 – 303		Linhas 56 . 60, 428 – 430	Linhas 99 – 102, 86 - 95
Factores Histórico-Políticos	Linha 412	Linhas 13, 21 – 35 e 68 – 70.	Linhas 244, 257 – 263	Linhas 117 – 130, 364 - 373	Linhas 318 – 360, 411, 412, 417 – 419,	Linhas 85 – 89, 99 – 102
Influências de Movimentos Estéticos	Linhas 183 – 199	Linha 23, 35, 36, 71, 82 – 91	Linhas 297, 298		Linhas 34 – 44, 153 – 156	
TECNOLOGIAS						
Tecnologias Utilizadas	Linhas 302, 356, 358, 364, 575, 579 e 585		Linhas 329 - 359	Linhas 135 - 140		Linhas 111 – 114
Influência da Evolução Tecnológica	Linhas 669 - 676		Linhas 417 – 422		Linhas 506 - 639	Linhas 114 - 120
PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS						
Publicações referidas	Linhas 118, 119, 126, 131, 138, 151, 257, 259, 486, 594, 595 – 603, 604 – 621		Linhas 71, 403 - 410	Linhas 18 – 20, 95 – 100, 231, 251	Linhas 234, 235, 856 – 901,	Linhas 25 – 27, 129 – 134, 241
Efeitos da Evolução Tecnológica	Linhas 367 - 371; 374 - 380; 382 - 389 e 392 - 394		Linhas 425 – 427	Linhas 140 - 159	Linhas 935 – 1008, 1013 – 1041	Linhas 111 - 120
Evolução da Comunicação Visual Periódica		Linhas 14-19, 20-66 e 67-95	Linhas 430 - 433	Linhas 351 - 364	Linhas 1044 – 1070	Linhas 94, 95



**QUADRO DE ANÁLISE DE CONTEÚDO 2**

ENTREVISTA	ENTREVISTA G	ENTREVISTA H	ENTREVISTA I	ENTREVISTA J	ENTREVISTA L	ENTREVISTA M
<b>CATEGORIAS DE ANÁLISE</b>						
<b>IDENTIFICAÇÃO</b> Nome Local da Entrevista Data	<b>Maria Keil</b> Restelo 6 de Maio de 2005	<b>Francisco Providência</b> Via Correio electrónico 25 de Outubro de 2004	<b>António Ruella Ramos</b> Rua Castilho, 185 – 1º, Lisboa 5 de Julho de 2005	<b>Patrícia Reis</b> Via Correio electrónico 28 de Junho de 2005	<b>Carlos Rocha</b> Letra ETP 14 de Julho de 2004	<b>Jorge Silva</b> Esplanada do Largo da Trindade 27 de Maio de 2005
<b>FORMAÇÃO</b> Formação Escolar Formação Experiencial Figuras de Influência	Linhas 14, 20 e 21 Linhas 28 - 31  Linhas 15 – 26, 142 - 145	Linhas 8 – 10, Linhas 10, 11, 117, 118  Linhas 9-11, 16, 17, 95 – 97	Linha 22, Linhas 22 – 25  Linhas 62, 94, 95, 103, 106, 110, 117, 118, 136 – 139, 253, 298, 301, 379, 381, 508 – 519, 522, 525 – 542, 606	Linhas 43 – 47	Linhas 26, 27 Linhas 19 – 26, 28 – 33, 37 – 70 Linhas 76, 395, 420	Linhas 140 Linhas 21 – 32, 159 – 190  Linhas 36, 42, 46, 58, 74, 89, 103 – 136, 286, 499 - 524
<b>PERCURSO PROFISSIONAL</b> Sector de Actividade Aptidões Profissionais Adquiridas Equipas de Trabalho	Linhas 25, 56, 71,72, 105 – 107, 163 – 169, 198, 199 Linhas 39 - 46 Linhas 55 – 61, 56, 57	Linhas 44 – 47, 52 – 55, 61 – 64 Linhas 175 – 275 Linhas 118 – 122	Linhas 117 – 21, 140 – 149, 365 – 373 Linhas 495 – 501 Linhas 553 – 578	Linhas 38 – 40, Linhas 49, 50, 60, 61	Linhas 71 – 75, 98 – 102,115 – 138 Linhas 343 – 347, 382 – 392 Linhas 429 – 462	Linha 252,  Linhas 449 – 480
<b>ENQUADRAMENTO E INFLUÊNCIA DO CONTEXTO</b> Factores Sócio-Culturais Factores Histórico-Políticos Influências de Movimentos Estéticos	Linhas 77 – 80	Linhas 48, 57, 58, 64 Linhas 49, 56, 65, 70 – 83  Linhas 15, 16	Linhas 337 - 344 Linhas 19, 25 – 28, 344 – 363, 429 – 452 Linhas 272 – 276	Linhas 20 – 23, Linhas 23 – 26  Linhas 9 - 12	Linhas 222 – 279 Linhas 199 – 221  Linhas 85 – 88, 90 – 92	Linhas 143 – 158,  Linhas 256, 257, 264 - 272
<b>TECNOLOGIAS</b> Tecnologias Utilizadas Influência da Evolução Tecnológica	Linhas 104 – 107, 116 – 118 Linhas 123 – 137	Linhas 126 – 134 Linhas 21 – 23	Linhas 34 – 62, 74 – 85	Linhas 33 – 36	Linhas 285 – 325 Linhas 325 – 334, 336 – 340	Linhas 340, 384 – 389, Linhas 540 – 542
<b>PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS</b> Publicações referidas  Efeitos da Evolução Tecnológica Evolução da Comunicação Visual Periódica	Linha 49, 205, 206	Linhas 100 – 116   Linhas 86 – 90  Linhas 140 – 164	Linhas 17,59, 61, 64, 96, 116, 117, 119, 124, 178, 193, 197, 213, 217, 221, 222, 230, 243, 279, 280, 282, 288, 289, 293, 300, 302, 305, 375, 387, 390, 398, 407, 414, 417 Linhas 586 – 603  Linhas 456 – 493	Linhas 38, 39, 55 – 58, 56   Linhas 64 – 67  Linhas 70 – 74	Linhas 21, 36, 78, 400 - 427   Linhas 466 – 480, 483 – 501  Linhas 508 – 533	Linhas 37, 48, 60, 61, 76, 126, 128, 129, 234, 258, 260, 261, 273, 288, 302, 304, 357, 408 – 414, 440, 452, 479, 480, 499, 503, 511, 512, 524, 547, 652, 655, 674 Linhas 527 - 539, 581 – 616, 640 – 642 Linhas 642 – 676





### 3. Entrevistas



## Entrevista a Luís Filipe de Abreu

11 de Abril de 2005

Atelier nº 43 – Conjunto dos Coruchéus

**I: Antes de recolher o seu testemunho, gostaria de lhe explicar o objectivo da entrevista. O meu trabalho empírico compreende dois métodos de recolha de dados: a recolha documental e o depoimento de peritos. Os depoimentos são, assim, um veículo para melhor conhecer e compreender as formas e os significados da comunicação visual no século XX em Portugal, tomando como eixo de análise as publicações periódicas.**

**Tenho umas questões que servem de guião à entrevista e, para dar início à nossa conversa, gostaria de saber com que aprendeu, quem foram os mestres, as escolas ou os outros locais de aprendizagem.**

**E:** Boa questão e logo aí eu começo a ter dificuldade em lhe responder porque não tive, propriamente, uma escolaridade nesta área. Eu fiz o liceu, depois fiz o curso de pintura na Escola de Belas-Artes de Lisboa e comecei a entrar nestes assuntos, quando comecei a contactar com pessoas que trabalhavam nesta área. Nesta altura, o meio era talvez mais pequeno, havia fácil intercomunicabilidade entre os profissionais.

Eu comecei a aparecer nesse meios porque tinha, realmente, apetência para isso, interessava-me muito, e também por necessidade de trabalho. Eu andava à procura duma profissão, levou um certo tempo a acontecer, comecei a contactar com esses meios e começaram a surgir, também, os pedidos para trabalho. Ainda na fase de estudante apareciam pedidos para capas de livros ou anúncios ou outros trabalhos, e eu fui entrando assim.

É evidente que eu não tirei de mim mesmo os conhecimentos mínimos que eram necessários para estas coisas. Tive que tentar apanhá-los nesse meio, muitas vezes recorrendo aos apoios de pessoas que entretanto se tinham tornado meus amigos, que eram companheiros de atelier, companheiros dessas tarefas, e foram muitos!

Alguns nomes já não lhe dirão muito mas foram pessoas importantes desse meio. Eu tenho um certo receio de me esquecer e de fazer injustiças mas, como pudemos corrigir isto por escrito, vou-lhe dizer. Entrei a trabalhar nestas coisas travando

conhecimento com Carlos Ribeiro António Garcia, o Roberto Araújo, o Paulo  
Guilherme d'Eça Leal e, sendo meu colega interessado também nestas coisas, por  
35 exemplo, o Daciano Costa. Nós andávamos todos ao mesmo! Conhecíamos,  
falávamos e mostrávamos as coisas uns aos outros. Tínhamos os mesmos interesses,  
comentávamos e documentávamo-nos nas mesmas fontes.

Foi assim que eu comecei a aprender alguma coisa. Aquela informação técnica que  
era necessária fui-a conhecendo aos poucos: conhecimentos de artes gráficas,  
40 processos de impressão, todas essas coisas tinham que ser aprendidas nesse meio,  
vendo como se fazia. Portanto, foi pela via mais empírica, mais prática, que eu lá  
cheguei. No fundo, poderíamos dizer que eu aprendi fazendo, ou tentando fazer, e  
frequentando ateliers de práticos. Há aqui uma ausência, quase total, de escolaridade  
específica a não ser aquela básica, que é subjacente a tudo isto: o desenho e a  
45 própria pintura (e outras disciplinas artísticas) que eu estava a praticar e a desenvolver  
no sítio próprio que era a Escola de Belas-Artes.

Outros vieram, por exemplo, da Escola António Arroio onde muitas dessas coisas lhes  
foram ensinadas. Eles tinham um certa vantagem sobre nós porque já conheciam os  
processos. Eram profissionais, tinham formação profissional e alguns de nós não a  
50 tinham e, portanto, foi vendo como é que eles faziam, e perguntando, que aos poucos  
se foram adquirindo esses conhecimentos. Ainda como estudante consegui ter um  
pequeno espaço num conjunto de ateliers onde estava o António Garcia, tinha estado  
o Carlos Ribeiro, uma pessoa muito importante hoje completamente esquecida. O  
Carlos Ribeiro era um homem que tinha uma grande actividade, esteve nas artes  
55 gráficas com cartazes muitíssimo bons, com ilustrações, com anúncios, enfim,  
produção variada, e trabalhou, também, no domínio da decoração, da arquitectura de  
interiores. Fazia parte de uma geração um bocadinho anterior, de Fred Kradolfer, do  
Thomaz de Mello, com quem, aliás, depois participei também muito. Pertencia a essa  
geração e serviu de medianeiro com a nossa. O Paulo Guilherme, por exemplo,  
60 considera que o Carlos Ribeiro foi para ele um grande mestre. O Roberto Araújo era,  
também, uma pessoa com uma grande qualidade artística e humana, com um  
conhecimento profundíssimo também muito abrangente. Era um mestre. Fez muitas  
coisas que se perderam, infelizmente.

**I: Tem muitos cartazes...**

65 E: Tem cartazes muito bons e fez, sobretudo, stands para exposições no estrangeiro, do Fundo de Fomento de Exportação. Portanto, os meus mestres, as escolas e os locais de aprendizagem foram mais ou menos esses e, depois, isto passei para a prática de uma maneira quase repentina. Em 4 ou 5 anos, era um profissional já com produção própria e foi, especialmente, por via da ilustração. Vieram os editores, 70 comecei a fazer capas de livros e muitas outras coisas. Ganhar a vida era bastante difícil nessa altura. Quero ter o cuidado de referir pessoas que considero que foram meus mestres, porque há pessoas a quem eu sinto que devo uma contribuição muito especial, e eles, por vezes, não chegaram a ter de mim esse testemunho. Ocorreu-me agora, de repente, um que me estava a falhar que é o Arquitecto Sena da Silva.

75 O Arquitecto Sena da Silva foi uma pessoa que foi pontificante a partir de uma certa altura. Bem, eu devo dizer que nessa altura eu já era um profissional desenvolvido, mas o Arquitecto Sena da Silva era muito amigo do António Garcia, frequentava muito esse atelier, foi uma das primeiras pessoas até que me pediu colaboração, com quem eu aprendi muito, no mesmo âmbito do Roberto Araújo. Eram pessoas com uma grande 80 exigência de qualidade, com espírito crítico, não tinham, propriamente, uma obra concretizada de uma maneira muito evidente, mas influíram muito. O Manuel Rodrigues, também, em certa medida, mas um bocadinho mais tarde, pessoa com quem eu me dei bem e colaborei.

**I: E o Eduardo Anahory?**

85 E: O Eduardo Anahory era menos do meu convívio mas conhecia-o muito bem. Ele estava muito ligado a pessoas a quem eu estava ligado mas, propriamente, eu e o Eduardo Anahory nunca tivemos uma colaboração efectiva. Curiosamente eu trabalhava muito para uma empresa do Eduardo Anahory que era a Marca onde eu era muito amigo do Dr. Orlando da Costa. Contactou com ele?

90 **I: Não contactei mas suponho que é muito importante fazê-lo.**

E: É uma pessoa que lhe pode dar uma contribuição para o seu trabalho. Nós éramos muito amigos e trabalhei muito com ele, sobretudo através da Marca. Há uma pessoa que aparece bastante mais tarde e que foi importante para mim: José Pedro Martins Barata. Aprendi muito com ele, coisas que não sabia, sobretudo pelo convívio, por 95 longas conversas passadas no meu velho atelier, depois até já neste, eu acho que aprendi imenso com ele. É uma pessoa que eu considero que devo imenso. Primeiro

comecei a trabalhar com o pai, o Jaime Martins Barata que também era um mestre, uma pessoa de que toda a gente falava e com quem aprendia coisas, coisas da vida, coisas da arte, neste caso concreto, dos selos. Durante bastante tempo falei com ele  
 100 mas, depois, o Zé Pedro sucedeu-lhe nos Correios e passei a ter muito mais contacto com o Zé Pedro do que tinha tido com o Pai e, portanto, os Martins Barata foram também pessoas com que eu aprendi muito. Devo dizer que nessa altura, eu já era um profissional com provas dadas, com prestígio, num meio pequeno.

**I: A intenção desta segunda pergunta é perceber que influências do estrangeiro considera que possa ter incorporado no seu trabalho. Existam revistas que divulgavam as ideias que fervilhavam lá fora...A *Design*, a *Graphis*...**

E: Então, quando fala das influências do estrangeiro está a pensar nas publicações periódicas...

**I: Não apenas nas publicações. Com esta pergunta pretendo compreender de uma forma abrangente, a influência que o estrangeiro teve para os entrevistados.**

E: A vida e a falta de meios não me permitiam sair do País. Viajei nos anos 60 e 70, pouco. Itália, Londres, etc.. Sobretudo o contacto com o meio inglês foi uma revelação fundamental no que respeita à minha formação específica. Só a partir de 1981 comecei a viajar com muita frequência e com objectivos também profissionais.  
 115 Por outro lado foi muito importante o contacto com revistas e mais bibliografia especializada, desde sempre.

Havia, de facto, umas quantas revistas estrangeiras que tinham muito prestígio, tinham muita circulação nos meios profissionais. Uma delas era a *Graphis* e uma outra era a *Gebrauchsgraphik*, que eu assinei durante muito tempo. É uma revista alemã  
 120 muitíssimo boa que tinha uma documentação muito boa. Estas revistas que estou a mostrar são todas dos anos 60, mas isto passava-se em finais dos anos 50, inícios de 60. Durante muito anos assinei essa revista e a *Graphis* também assinei mais tarde. Como éramos várias pessoas, uns assinavam umas e outros assinavam outras. Havia, também, muitas revistas de arquitectura, sobretudo italianas, que tinham nessa altura  
 125 uma grande difusão. Eram revistas muito boas que circulavam nos meios dos arquitectos, a *Casabella*, a *Domus*, *Architecture d'Aujourd'hui*...Eu nunca fiz arquitectura, nem arquitectura de interiores, mas tinha um grande respeito e

participava muito com arquitectos. Acho que aprendi muito, também com alguns arquitectos, nomeadamente com o Sena da Silva.

- 130 Nas artes gráficas, na publicidade, eram sobretudo as que referi e, também, a revista inglesa *Design* que passou a ter muita circulação. Havia, depois, umas outras mas que eram menos populares, mais irregulares.

**I: Trazia uns artigos sobre a metodologia projectual da autoria de Bruce Archer. Lembro-me de me terem referido esse aspecto.**

- 135 E: Eu agora abro um parêntesis para dizer uma coisa que também condicionou a minha actividade. Nos finais dos anos 60, inícios de 70, um grupo ligado a um grande editor resolveu fazer, justamente, uma revista gráfica, uma revista de artes, de design gráfico e outro design, que se chamava *Gráfica 70*. O grupo que arrancou com essa revista constituiu uma espécie de comissão que era presidida pelo Dr. Fernando
- 140 Guedes. A comissão de honra dessa revista era constituída pelo Arquitecto Conceição e Silva, o Sebastião Rodrigues, eu e o João Abel Manta. A ideia da *Gráfica 70* era promover as coisas de qualidade e sublinhar a importância do design gráfico porque foi uma fase de grande desenvolvimento do país, em que havia muita coisa a mexer mas nem sempre com a qualidade que era desejada. Então essas pessoas tentavam
- 145 dar o tom, exaltar a qualidade e chamar a atenção, mas isso foi coisa de vida efémera. Fizeram-se apenas dois ou três números, e quando se esperava que começasse a ter desenvolvimento, deu-se a revolução de Abril e depois acabou. Mas era uma revista que tinha preocupações em estabelecer padrões de qualidade de design em geral, e design gráfico em particular.
- 150 Para além da *Graphis* e da *Gebrauchsgraphik*, eu também assinava outras revistas como, por exemplo, a *Art in America*, uma revista de pintura, de artes plásticas. Nessa altura, Portugal vivia muito à custa da França e, apesar de ter referenciado estas revistas, o que circulava mais abundantemente eram revistas francesas, talvez pela facilidade da língua. O francês era a segunda língua e influência da cultura mais
- 155 recente no nosso país. Nas artes plásticas era França, e mais França, e mais França incluindo o José Augusto França. Este acentuar que eu estou a fazer das revistas italianas na arquitectura, e das revistas alemãs, suíças, e depois inglesas, no design, significa uma postura, que a partir de certa altura tomei, de fazer um bocadinho resistência, porque os livros de arte eram todos em francês! Depois da Inglaterra sair

160 daquelas dificuldades do pós guerra, começaram a aparecer os livros ingleses e eu descobri, como outros, que os livros ingleses sobre pintura, sobre as artes plásticas e sobre outras coisas me interessavam muitíssimo mais do que a retórica francesa e comecei a ser um apaixonado, praticante assíduo da bibliografia inglesa!

**I: Isso passa-se em que anos?**

165 E: Estou-lhe a falar dos anos 60. Eu acabei o curso em 58, e por isso são os anos que se seguem, os anos 60, 70. Portanto, essa descoberta da literatura inglesa que eu fiz tenho a impressão que se reflecte, também, noutras pessoas. Começou a haver um estilo diferente. Os saxónicos faziam um design um bocado diferente, os italianos também e os franceses, nunca lhes faltou qualidade, nessa altura fizeram os Citroëns e  
170 muito mais, que eram muitíssimo boas criações. O gosto britânico no design gráfico começou-se a impor nessa altura como já se tinha imposto o italiano e, de certo modo, também o alemão. A *Graphis* já tinha marcado a sua posição há muitos anos.

Estas são as minhas influências estrangeiras mas não quer dizer que tenha sido assim com todos. Eu comecei, francamente, a interessar-me pelas coisas inglesas! Havia,  
175 também, muita coisa americana a circular, sobretudo livros de artes gráficas e de design, mas eram influências mais remotas, não chegavam cá muito. Evidentemente os grandes designers americanos tiveram um papel fundamental no campo referido, Eles vinham por estas vias.

**I: Já em 1939 a América tinha divulgado na Exposição Mundial de Nova Iorque o que concebia de mais moderno. Os recém chegados artistas e intelectuais europeus já tinham instituído uma nova dinâmica do design de objectos. Em 1937 Moholy-Nagy fundou A New Bauhaus em Chicago...**  
180

E: A Bauhaus passou aqui duma maneira muito discreta. Isto tudo passa um pouco como pano de fundo, as pessoas não se consciencializaram muito disso, a via  
185 académica não facilitou. O que eu quero dizer é que a Bauhaus não apareceu através das escolas, só aparece mais tarde quando já estavam os jovens assistentes na ESBAL. Eu era um deles, depois de Frederico George e Manuel Lapa, nomes conhecidos. Mas a Bauhaus passa em redescoberta, à posteriori, a partir de experiências espontâneas já feitas sem a metodologia. Tudo o que era bibliografia  
190 francesa não revelava essa componente, a pedagogia desse tipo.



Mas eu estava-lhe a falar dos americanos porque havia coisas que nos encantavam, que eram a nossa base, a nossa formação. Foi uma aprendizagem um bocado empírica, feita a partir de coisas feitas por outros, não quer dizer que as pessoas copiassem, mas há reflexos. Ficávamos embasbacados com o trabalho dos grandes designers americanos dessa época: Raymond Lowey, Charles Eames, Miller, outros. Agora estamos numa época do design, toda a gente faz design, toda a gente faz criação, nomeadamente do mobiliário que é uma coisa tão séria! Mas o trabalho desses grandes designers, fossem europeus ou americanos, eram impressionantes para nós. Igualmente as escolas do norte da Europa, escandinavas.

195

**I: Eram mais despojadas.**

E: Eram mais despojadas, eram mais simples, mais económicas. O mercado americano era maior, a oferta também era muito maior, as coisas atingiam certamente uma qualidade que é correspondente, como o cinema e tudo o mais. Na Europa havia outra escala.

200

**I: Agora podíamos passar para a abordagem do seu percurso profissional. Há pouco disse que começou a trabalhar ainda como estudante...**

E: A minha vida pública de designer é paralela à pintura, mas desenvolveu-se muito mais rapidamente e muito mais ostensivamente. A pintura foi ficando um bocadinho atrás.

205

**I: Mas foi sempre praticando...**

E: Sim, sempre. Mas, de facto, esta área do design gráfico adquiriu outra dimensão. Na prática, talvez me ocupasse muito mais do que a própria pintura, porque a pintura ia esperando as encomendas. Nas áreas afectas à pintura eram mais lentas e menos frequentes enquanto que as outras começaram com muito mais velocidade e com muito mais rotação.

210

**I: E como começou a sua actividade?**

E: A minha vida profissional arranca praticamente de uma maneira muito curiosa, com um concurso de ilustração feito no *Diário Popular*. O *Diário Popular* tinha um suplemento ao sábado, chamado *Sábado Popular*, (aliás, todos os jornais tinham um suplemento assim, de lazer). No *Diário Popular* faziam um concurso de originais, à procura de talentos, em que procuravam originais escritos, crónicas ou contos, novelas e ilustrações. Era importante para os jornais, nessa altura, terem os ilustradores. O

215

220

Carlos Ribeiro, que eu citei, era ilustrador freelancer do *Diário Popular*, assim como o José de Lemos. Carlos Botelho também fazia ilustrações para o Diário de Lisboa, o  
 225 Bernardo Marques, o Júlio Resende no Porto, semelhantemente. Toda a gente dizia que eu tinha muito jeito, muitas capacidades, mas não tinha trabalho. Nessa altura estava até a trabalhar no meu atelier com o Paulo Guilherme que era uma pessoa que tinha muito trabalho porque começou muito cedo a trabalhar para os jornais e para publicações, tinha uma ligação ao meio editorial. Eu não tinha trabalho e então resolvi,  
 230 por graça, e à vista de umas coisas horrorosas a que o *Diário Popular* dava o prémio, mandar os bonecos para o *Diário Popular*. Os que eu mandei eram praticamente como os faria hoje, porque eu já era um artista formado, ainda era estudante mas já tinha uma formação, académica, tinha capacidades, tinha já alguma experiência. O que eu posso dizer é que o concurso do *Diário Popular* modificou-se logo porque, o Victor  
 235 Ribeiro que é um profissional que ainda está ligado à publicidade e é um bom ilustrador não sei se foi por influência minha, creio que concorreu e ganhou a seguir.

**I: A sua iniciativa serviu de alavanca.**

E: Pois foi. O *Diário Popular* fez uma coisa curiosa que teve uma importância enorme na minha vida: deu o prémio dizendo mais ou menos que “Esta semana temos um  
 240 caso especial, porque ao mesmo tempo concorreu este autor, que é coisa habitual e tal..., e também concorreu aqui um outro senhor com os desenhos que estão aqui”. Chamaram-me para passar a ser colaborador do jornal. Bom, fiquei todo satisfeito! Pagavam muito mal, pagavam 60\$00 o que já nessa altura era muito pouco. Os jornais pagavam muito mal, mas pagavam-me a mesma coisa que pagavam a um José de  
 245 Lemos ou a um Carlos Ribeiro.

**I: Consideravam-no ao mesmo nível.**

E: Sim, passaram a considerar-me ao nível profissional, pagando mal, mas todas as semanas fazia desenhos para o *Diário Popular*, sempre feitos à pressão, sempre feitos à última da hora, era um caos total! A partir dessa altura passei a ser conhecido e  
 250 reconhecido e começou a vir gente bater à porta, queriam capas de livros, queriam ilustrações para este editor e para muitas outras coisas e, então, de repente, eu numa semana não era nada, e duas semanas depois estava a fazer ilustrações para a Bertrand, para os Estúdios Cor, com pessoas a telefonar, eu sei lá. Todos os editores queriam capas feitas por mim, todos os editores queriam desenhos feitos por mim,

255 (palavra de honra que isto foi assim!). Eu passei a ser um nome conhecido no domínio da ilustração ao lado do Júlio Pomar, do João Abel Manta, do Sá Nogueira, do Carlos Botelho. O Bernardo Marques era o director do *Colóquio* era muito meu amigo. Todos os dias estávamos sentados na Brasileira, na mesma mesa, semanas depois estava-me a mandar fazer uma ilustração para o *Colóquio*. As ilustrações que saíram no *Diário Popular* têm praticamente as mesmas datas das que saíram nas publicações dos Estúdios Cor, etc. Eu acho muita piada a esta história do *Diário Popular* porque, de facto, foi determinante.

**I: Que idade teria na altura?**

E: Devia ter 23 anos e toda essa grande vaga de trabalho arrancou dos 23 aos 25 anos. Passei a ser conhecido e depois comecei a fazer outro tipo de trabalhos e fazia uma quantidade de trabalhos não identificados.

**I: Não assinava?**

E: Assinava muitos trabalhos mas alguns arranjos gráficos para impressos, muitas vezes não eram assinados, como hoje acontece. Fiz muita coisa dessas, passei muitas horas nas tipografias a fazer coisas mais diversas e humildes. Faço questão de dizer isto porque há umas pessoas que pensam: “Este é um daqueles privilegiados que só bebeu do fino”. Não, eu fiz tudo, os mais diversos tipos de trabalhos gráficos e acho que fazia razoavelmente bem. A prova é que as pessoas me chamavam (a Fundação Gulbenkian, entre outros). O Sebastião Rodrigues é que era o designer da Fundação Gulbenkian, mas como tinham muito trabalho, chamaram-me. Ao mesmo tempo estava a fazer tapeçarias, pinturas murais, coisas assim mais diversas.

**I: E também dava aulas?**

E: Sim, fui um dos primeiros docentes da minha geração na Escola de Belas-Artes. Fui contratado em 58, tinha saído aquela reforma do ensino das Belas Artes.

**I: E continua ligado à faculdade?**

E: sempre, hoje aposentado, faço parte de júris, etc.....

**I: Tem uma vida muito preenchida. Quer falar sobre as facilidades e dificuldades encontradas ao longo do seu percurso profissional?**

E: Sim. Certamente que encontrei muitas dificuldades, mas também encontrei facilidades. Por exemplo, este aspecto da minha aceitação foi extremamente fácil, confesso que fui feliz nesse aspecto porque, assim que comecei a produzir, nunca me

faltou trabalho, tive sempre clientes bons que me trataram sempre muito bem e o que é mais importante, que pediam para eu fazer e que aceitavam aquilo que eu fazia. Eu nunca tinha trabalhos recusados, nunca tive discussões, desentendimentos. As  
 290 dificuldades eram, além das pessoais que pudesse haver, as circunstanciais, eram as técnicas. Ai esbarrávamos com sérias dificuldades! Havia coisas magníficas feitas lá fora que cá não se podiam fazer. Não quer dizer que não houvesse casas onde se trabalhava muito bem, onde havia técnica. Não só casas mas meios de realização, clientes que suportavam a qualidade e havia outros que não. As artes gráficas desses  
 295 anos são uma coisa completamente diferente de hoje. Hoje, não há limitações e todos têm qualidade técnica. Com as novas tecnologias as coisas são absolutamente niveladas. No nosso tempo havia tipografia boa, havia coisas de tipografia tradicional, mas a maior parte era tipografia grosseira, sem possibilidades de boa gravura, sem possibilidades de acertos, as limitações mais inacreditáveis. Nós nunca conseguíamos  
 300 fazer uma coisa, mais modernizada, com um aspecto mais lavado. Havia muitas limitações técnicas. Com o offset, acontecia o mesmo, esbarrávamos com impossibilidades. Às vezes diziam-nos: “Mas se lá fora fazem porque é que vocês não conseguem?” e nós respondíamos: “Porque eles têm outras máquinas, têm outros materiais que nós não temos”. Nós nunca conseguíamos ter um registo de fotolitos,  
 305 das várias cores, com 100% de acerto.

**I: Era por ali...**

E: Sim e as surpresas eram grandes. Fazia-se o trabalho, faziam-se provas e, depois, quando se ia ver estava tudo estragado, com erros técnicos. No entanto havia quem fizesse bem, pelo menos, bastante melhor.

310 **I: Lembra-se dos nomes das casas que trabalhavam com qualidade?**

E: Lembro-me. Por exemplo, a Litografia Portugal era uma litografia muito boa, que trabalhava com muita qualidade e havia outras. A Manuel A. Pacheco foi a casa em que depois me refugiei e com quem passei o resto da vida a trabalhar. Era em Alvalade. Existe, mas já não tem nada a ver com a firma anterior. Eram eles os  
 315 impressores chamados, especialmente, pela Fundação Gulbenkian, e outros clientes exigentes. A Sacor para quem produzi bastante trabalhava principalmente com a Litografia Portugal. Também havia boas casas no Porto mas isso estava longe do nosso alcance, não era fácil o controlo. No Porto as boas casas eram a Nacional, os

Artistas Reunidos e a Litografia Maia. Na Litografia Maia até faziam selos, que era  
 320 uma coisa raríssima pelas exigências técnicas especializadas. Aliás, só haviam duas  
 casas que faziam selos além da Casa da Moeda: essa Litografia Maia no Porto e a  
 Litografia Portugal em Lisboa. Eram firmas que, naturalmente, levavam mais caro e os  
 clientes evitavam porque os “tostõezinhos” eram todos contados. Para além das  
 limitações técnicas do sistema, havia mais esta dificuldade.

325 As limitações técnicas, em determinada altura e num determinado aspecto,  
 obrigaram-me a tomar certas disposições de defesa do próprio trabalho, e eu criei  
 como que um, não digo um estilo, mas um modo, em que me adaptava a essas  
 circunstâncias. Tornou-se uma característica do próprio trabalho. A certa altura eu  
 fazia aquilo porque gostava de fazer e não por causa das limitações técnicas. Vou  
 330 explicar melhor: nós fazíamos os selos com cores directas e, depois, para que não  
 houvesse problemas de encosto das cores, ou ficarem brancos porque as cores  
 ficassem separadas, ou ficarem cores sobrepostas, isso tinha que ser previsto e  
 incorporado no próprio projecto. Eu tinha que fazer originais de cores planas  
 defendendo estes contornos, contando com as eventuais sobreposições, porque eram  
 335 inevitáveis. Isto mesmo nos selos que era a impressão mais rigorosa que se  
 conseguia fazer naquela altura. Imagine-se o que não seria a impressão corrente.  
 Eles, de facto, eram primorosos, mas era só a Litografia de Portugal, a Casa da  
 Moeda e a Maia que faziam isso. E, portanto, eu desenvolvi um método de cores  
 planas e directas, a contar com eventuais percalços. O efeito era parecido com o que  
 340 eu fazia justamente para a tapeçaria. Desenvolvi um estilo de desenho que era muito  
 parecido com os originais para tapeçaria.

Por acaso tenho aqui um original para selos em que contei com o eventual movimento  
 das cores que seriam uns microns, neste caso, mas em que tudo isto podia jogar: o  
 encarnado podia ficar um bocadinho mais para um lado ou mais para o outro, e  
 345 certamente ficou. Eu usei esta técnica, toda a minha vida, a fazer selos. A partir de  
 uma determinada altura já não se justificava porque, entretanto, a litografia melhorou,  
 mas eu continuei a utilizar essa técnica que passou a fazer parte da minha linguagem.  
 Hoje ultrapassados estes problemas, fazem-se acertos absolutamente impecáveis, as  
 redes são finíssimas.

350 **I: A limitação técnica condicionou a expressão mas acabou, também, por a configurar. A técnica que arranjou para conseguir resultados de qualidade acabou por se tornar uma característica da sua expressão.**

E: Característica que, depois, aparece reflectida até na própria pintura. Não sei se teria sido diferente se eu não tivesse tido esse obstáculo. Provavelmente teria sido, a minha  
355 pintura teria sido um bocadinho diferente. A gravura em zinco era a coisa mais simples: é uma chapa, com desenho perfeitamente recortado. No início da minha actividade as capas dos livros eram, muitas vezes, para zinco, duas ou três cores, para zinco e não mais do que isso. Hoje qualquer fim fazem-se quadricomias impecáveis.

360 Portanto, essas limitações eram muito sentidas pelos profissionais e criavam aos artistas a necessidade de fazerem coisas que fossem resolúveis para essas técnicas rudimentares! As reproduções não eram perfeitas e, por exemplo, para conseguir uma impressão com qualidade, com zincogravura, o desenho tinha que ser contrastante, portanto, nada de nuances ou gradações de tom. O offset também tinha dificuldades!  
365 Tenho ilustrações com que fiquei desanimadíssimo e isto já nos anos 80.

**I: Esta incapacidade técnica ainda é muito recente!**

E: Os computadores vieram acabar com estas limitações todas. A informática, tanto da reprodução fotográfica, depois das selecções e da própria produção, acabou com estes problemas. De facto, hoje faz-se tudo e mais alguma coisa mas essa parte já  
370 não acompanhei porque foi, praticamente, na altura em que eu deixei de fazer design com regularidade profissional.

**I: Nestes últimos vinte anos a evolução das tecnologias foi vertiginosa. Abriu horizontes inimagináveis...**

E: E eu tinha muito interesse nisso, desde muito cedo. Um antigo aluno, pintor,  
375 também, é que acabou por me iniciar no uso dos computadores. Quando estava a começar a ser capaz de utilizar estas técnicas foi quando eu deixei de precisar delas. Mas ainda utilizei, e continuo a utilizar muito o computador porque, de facto, é um instrumento extraordinário. Os últimos trabalhos que fiz já foram por essa via: tive que aprender muito rapidamente e fiz um trabalho muito grande e complexo (design de  
380 notas de banco).

**I: Tinha algum software específico?**

E: Não, não tinha. Tinha um software simples, o free-hand e photoshop. No design de notas de banco, o trabalho era antes realizado todo por processos tradicionais de desenho manual e gravura, também manual. A partir de uma maquete desenhada e pintada, era feito o desdobramento em peças separadas, a seguir desenvolvidas e executadas (manualmente e fotograficamente em parte) pelos autores e por especialistas diversos, em certos casos. Posteriormente o meio informático permitiu a realização de algumas dessas partes, de modo mais fácil e rigoroso, com a correspondente possibilidade de simulação imediata, muito eficaz.

**I: São inesgotáveis as possibilidades de ensaio e, com as suas respostas, julgo perceber que aderiu à era da informática.**

E: Sim, o mais possível e tenho pena é que estas tecnologias não tivessem aparecido 10 anos antes porque fiz muito trabalho pela via artesanal, e gostaria imenso de poder ter feito com estas novas tecnologias.

**I: É muito interessante este seu testemunho porque é pouco comuns as pessoas da sua geração aderirem às novas tecnologias, resistem muito!**

E: É uma atitude de comodismo das pessoas porque o computador é, de facto, uma coisa formidável! Recentemente, tive que fazer um trabalho gráfico, que ninguém diz que foi no computador, em que experimentei uma quantidade de hipóteses, fiz o desenho com aperfeiçoamento até ao limite e fiz o trabalho em pouco tempo.

**I: Possibilidade de experimentação, qualidade de resolução e rapidez de execução. São três boas características da mudança operada pelas novas tecnologias.**

E: Pode imaginar o trabalho que tínhamos quando fazíamos as coisas à mão. Afinar o logotipo do Galp, por exemplo, calcular as curvas – ou está muito larga, ou tem que ser mais apertada, ou um pouco mais abaixo, ou um pouco mais acima – tudo feito por tentativas e cada vez que a pessoa faz uma tentativa daquelas, tem que fazer até ao fim, até se poder ver! E isso significava, às vezes, ter uma série de pessoas a trabalhar por conta. No meu caso, isso não acontecia porque trabalhei sempre sozinho mas, por vezes, tive que recorrer a desenhadores para obter a arte final, com rigor.

**I: Podemos passar para um novo tópico de análise sobre os contextos sociais, políticos, económicos das diferentes etapas da sua vida profissional.**

E: As etapas são conhecidas. Antes do 25 de Abril e depois do 25 de Abril. Uma fase antes do 25 de Abril é este panorama um bocado heróico desta artesanaria com

limitações de vária ordem, mas que não têm nada a ver com aspectos sociais. Eram  
415 limitações técnicas e algumas limitações económicas porque as empresas, mesmo as  
empresas mais desenvolvidas, olhavam muito aos custos porque eram significativos:  
se um trabalho feito nesta casa custava tanto, e feito naquela custava mais 600  
escudos, era motivo para optarem pela solução mais barata e era compreensível que  
assim fosse. Agora as pessoas têm outras estratégias. A rentabilidade destas coisas é  
420 avaliada de outra maneira. Eu trabalhava com grandes clientes como, por exemplo, a  
Fundação Gulbenkian, a Sacor, os Correios. Nestes três poderosos clientes, digamos  
assim, os custos também eram levados em conta. Curiosamente, os correios tinham  
menos limitações porque a rentabilidade dos selos ultrapassava, largamente, a escala  
das outras actividades. Eles achavam que valia a pena, por exemplo, fazer uma  
425 quantidade de experiências, fazer uma série de acertos de cor, sem desperdícios,  
evidentemente. Mas o Correios achavam que valia a pena investir na qualidade para  
obterem o trabalho final satisfatório porque, depois, o selo era vendido aos milhares,  
por preços rentáveis e era exportado para o estrangeiro. O selo, mais tarde ou mais  
cedo, vai ser valorizado porque há um comércio que está organizado nesse sentido.  
430 Outros clientes analisavam as propostas de dois ou três impressores e, embora com a  
disposição de preferir a qualidade, optavam pelo impressor que lhes desse garantias e  
o preço mais baixo. Numa grande empresa, tinham que dar satisfações, tudo tinha que  
ser justificado. Os orçamentos vinham e só com uma argumentação muito especial é  
que se podia saltar dum escalão para outro. Os economistas é que decidiam e não  
435 percebiam quando nós dizíamos: “Esses impressores não são capazes de fazer isto”.  
É apenas uma ideia de como era a mentalidade antes do 25 de Abril.  
Depois do 25 de Abril as coisas passaram a ser diferentes, não por razões políticas,  
mas por corresponder a uma época de desenvolvimento, tanto económico como  
técnico. A concorrência aumentou, a técnica melhorou, o mercado foi muito alargado a  
440 partir dos anos setenta e, portanto, começou a haver um panorama bastante diferente,  
que já estava anunciado antes do 25 de Abril. Há, assim, primeiro uma fase muito  
artesanal, depois uma fase de grande desenvolvimento com grandes  
aperfeiçoamentos e depois a última que é esta actual da tecnologia.  
**I: Há pessoas que têm uma relação de dualidade com as novas tecnologias: por um**  
445 **lado enaltecem as possibilidades destes novos meios mas, por outro lado,**



**consideram-nos promotores de algum mimetismo criativo e facilitadores de soluções pouco consistentes. Quer comentar?**

E: Isso é outro aspecto, o aspecto criativo, o aspecto da autoria. A Margarida vai, com certeza, verificar uma coisa que, durante um certo tempo, me fez confusão: ali à volta dos anos 50 não havia qualidade gráfica, o que se fazia em Portugal no domínio nas artes de impressão, fossem jornais, fossem revistas, fossem outro tipo de suportes, eu considerava que era muito má e ficava espantado quando me passavam pelas mãos coisas antigas em que eu via qualidade muito boa, não tanto no domínio gráfico mas no domínio da autoria. Eram aqueles autores todos do modernismo, como Almada

455 Negreiros, que fizeram coisas realmente muito interessantes e encontraram soluções muito equilibradas em relação aos meios gráficos, muito limitados. À volta dos anos 50 há um período de abaixamento de qualidade (Parece-me...). Os jornais eram muito feios, mal impressos, mau papel, muito mascarrados e já tinha havido jornais, talvez, com melhor aspecto, não sei, mas havia umas revistas com piada.

**I: Havia a *Ilustração Portuguesa*, a *EVA*, a *Voga* ... a *ABC* com ilustrações do Jorge Barradas...**

E: Foi uma primeira fase e depois acho que há uma curva descendente, por volta dos anos 50, que começa a subir por altura dos anos 60 e 70 até porque começa a haver jornais, nomeadamente o *Diário de Lisboa*, com a preocupação de promover os

465 anúncios de qualidade, com concursos de anúncios, não sei se tem conhecimento disso.

**I: Não, não tenho. Não se importa de me explicar?**

E: Nessa altura surgem mais agências de publicidade, antes disso havia, apenas, uma ou duas agências. Apareceram uma quantidade de agências muito boas, agências

470 grandes com gente de muita qualidade, tanto no domínio do texto, como da parte gráfica, ilustração, etc... e isso corresponde também a um certo desenvolvimento económico dos anos 60. Foram, de facto, anos de grande desenvolvimento. Depois temos o 25 de Abril que, deste ponto de vista, não alterou as coisas. O que houve foi, talvez, um abrandamento em certos aspectos dadas as perturbações sociais:

475 empresas que desapareceram ou que se modificaram mas a qualidade da produção esteve sempre a aumentar. Há qualidade de autoria que começa a ser generalizada. Desaparecem os particularismos porque as coisas passam a ser produzidas por

agências, não por um autor. Nos anos 70 e 80 há um nivelamento porque os designers aqui trabalham numa agência, equivalem-se e alternam entre si. Esse nivelamento  
 480 corresponde, contudo, a uma relativa melhoria de qualidade. Começa a haver publicações com mais qualidade, se são muito originais ou não, isso é que eu não sei. Algumas considero que eram muito boas, no contexto geral. Por outro lado também acho que continua a haver muitos e muito bons autores!

**I: Nos anos sessenta, o *Almanaque* do Sebastião Rodrigues foi um boom no charco.**

485 E: Exactamente. Aliás sou muito amigo do editor, o Dr. Figueiredo Magalhães. Ele não foi só editor do *Almanaque*, foi fundador de grandes editoras como a Ulisseia que também foi uma pedrada no charco, e constitui-se uma referência, confirmada pelo tempo.

**I: Quando fiz a entrevista a António Garcia ele referiu que tinha feito capas para a Editora Ulisseia.**

490 E: Exactamente. Figueiredo Magalhães terá recebido recomendação da parte de Sena da Silva, para o António Garcia fazer capas para a editora. Ele não tinha antecedentes públicos que o justificassem. Isto, como se vê, era um mundo muito pequeno. O *Almanaque* foi um viveiro, foi um acontecimento muito especial, uma tertúlia  
 495 absolutamente espantosa de pessoas: estavam o Cardoso Pires, o Augusto Abelaira, o José Cutileiro, o Sebastião Rodrigues, o António Sena da Silva, o João Abel Manta, Pilo da Silva. Eu também frequentava este grupo, embora não fosse integrante dele. Juntavam-se a conversar, pouco faziam para a revista. Era um clube muito bem instalado, com muito gosto, tinha umas salas muito pequenas mas muito bem  
 500 decoradas. O Figueiredo Magalhães era um homem requintadíssimo e foi um período interessantíssimo, uma vivência muito grande. Depois, lá fez aquela revista que na verdade foi um abanão no meio cultural. Estava-se naquele marasmo e, de repente, aparece o *Almanaque* que era uma revista com uma notável qualidade gráfica e de conteúdo. Mas, o Figueiredo Magalhães tinha limitações económicas muito grandes e  
 505 sofria também as limitações técnicas, portanto, aquela revista não apareceu com aquele ar desenvolvido de uma revista estrangeira: a folha estava mal colada, o papel não era da melhor qualidade mas, no aspecto da concepção era muito boa.

**I: Já foi falando dos peritos na área da comunicação visual mas, haverá mais algum nome que queira destacar?**

510 E: Referirei Bernardo Marques, Jorge Barradas, Carlos Ribeiro, Roberto de Araújo,  
Manuel Lapa, Thomáz de Mello, Fred Kradolfer, Maria Keil, Jaime Martins Barata,  
Carlos Botelho, Eduardo Teixeira Coelho, José Rocha, Manuel Rodrigues, João Abel  
Manta, Sebastião Rodrigues, Paulo Guilherme d'Eça Leal, José Pedro Martins Barata,  
Daciano Costa, António Garcia.... Sei que há muitos outros que tiveram papel notável,  
515 mas que não se cruzaram na minha trajectória, como é caso de Abreu Lima e  
Rodrigues Alves. Ainda há, próximos de mim, a quem a minha formação nada deve,  
mas que cito pela classe excepcional da sua produção, João Machado, Carlos Rocha,  
Rogério Cayate, José Cândido, Luiz Duran... e entre os novíssimos muitos de quem  
nem sei bem os nomes...

520 **I: Já falou também no Carlos Ribeiro.**

E: O Carlos Ribeiro foi uma pessoa que desapareceu muito cedo destas lides porque  
se dedicou à arquitectura de interiores, quase exclusivamente, mas no outro dia vi  
num livro que apareceu sobre as imagens de Portugal por décadas...

**I: Será a enciclopédia “Portugal Século XX, Crónica em Imagens”?**

525 E: Talvez. Aparecem páginas de cartazes e parte deles são do Carlos Ribeiro.

**I: Não estão identificados?**

E: Parte deles não estão identificados, o que é bastante grave. Ele fez muitas coisas  
para a Pompadour, por exemplo, ilustrações para revistas e jornais (*Eva*, *Diário*  
*Popular*), capas para livros.... No Porto, o Júlio Resende é talvez o caso mais notório  
530 porque teve uma intervenção, sobretudo através do *Jornal Primeiro de Janeiro* ou do  
*Jornal de Notícias*,(?) e também as *Aventuras do Quim & Manecas*, uma história aos  
quadrinhos. Foram coisas que me escaparam um bocadinho porque eram do Porto  
e não chegavam muito cá abaixo.

A Maria Keil também teve uma intervenção bastante importante. Há muitos desenhos  
535 dela, muita ilustração, e já com um toque muito moderno que se distanciava muito do  
que era feito vulgarmente. A Maria Keil foi muito tocada pelo Fred Kradolfer e segue  
essa linha logo desde muito nova. A título de curiosidade, refiro um encontro que não  
deixa de ser curioso analisado a esta distância. A Maria Keil tem mais anos do que eu,  
fez no ano passado 90 anos, mas por altura dos anos 60 e a propósito dos livros  
540 didácticos, dos livros escolares, eu trabalhei com a Maria Keil.

**I: Conheço os livros. São os da Primeira e da Segunda Classe. Foram os meus livros escolares!**

E: Foi um trabalho feito a meias. Um as ilustrações de Maria Keil e outras minhas. (Mostrando um desenho): Este desenho é meu, aliás estão aqui já os meus filhos.

545 Aparecem várias vezes no livro. A ideia do Ministério era lançar um livro único, ao alcance de todas as bolsas. Toda a gente dizia muito mal por ser um livro obrigatório mas, no fundo, era uma medida económica que permitia levar um livro de uma certa qualidade a todos os níveis: O da Segunda Classe custava 22\$50 e o da Primeira Classe custava 16\$00 ou coisa assim parecida.

550 **I: Lembra-se da editora?**

E: Várias. Entre elas esta, que não conheci, a Atlântida. Agora, fizeram reedições destes livros. Isto vinha a propósito dum encontro de gerações. Naquela altura o Ministério resolveu modificar e alterar os livros escolares porque os que havia estavam desactualizados. Fizeram concursos de textos para novos livros, concorreu gente  
555 muito boa como, por exemplo, esta equipa constituída por Judite Vieira, Manuel Ferreira Patrício e o Silva Graça (note-se que esta J. Vieira não era a conhecida escritora). Com o livro da Primeira Classe aconteceu também uma coisa semelhante: eram pedagogos muito activos, muito preocupados com coisas de ordem educacional e social. Fizeram um concurso para ilustração. Então o Lino António aconselhou a  
560 comissão com vistas à ilustração e apareceu o nome inevitável da Maria Keil, e o meu, que em 1968 era um rapaz novo mas que estava naqueles passos. Então resolveram esta coisa um bocado inesperada, de juntar os dois nomes num livro. Nós não achámos muito bem quando fomos abordados, porque considerámos um trabalho de difícil solução. Falei com a Maria Keil e concluímos: “Vamos experimentar” e  
565 resolvemos aventurar-nos. Se por um lado criou uma certa variedade, por outro lado criou certo embaraço aos dois. Eu acho que fizemos isto com a minha descontração e com a boa vontade, o talento e a tolerância da Maria Keil.

**I: Mas o resultado é positivo. Eu, pelo menos, tenho uma memória muito agradável destes livros.**

570 E: O resultado é bom em relação ao que se fazia e acho que foi positivo porque em 1968 mandámos imagens destas para os confins do nosso país. Acho que foi um grande sucesso. O que não deixa de ser curioso foi ser um livro feito a quatro mãos de

duas gerações diferentes. O da Segunda Classe é mais bonito do que o da Primeira Classe. Tivemos imensas limitações técnicas porque nos foi dito que queriam uma  
 575 edição muito barata. A Maria keil propôs o uso de cores directas, não utilizando a quadricomia, estava muito apostada nessa ideia das cores seleccionadas para a tipografia simples. Mas nessa altura os editores já entendiam que o offset era mais rentável. Tinham razão, mas resultou em desfavor dos originais no que se refere às cores. O segundo livro já foi feito para litografia mas as ilustrações também não  
 580 correspondem aos originais.

**I: Uma nova tecnologia de impressão, um novo problema.**

E: Sim e aqueles originais que tinham sido feitos a pensar em cores directas, seleccionadas, que dariam um carácter que era muito usual nessa altura, sobretudo nos livros estrangeiros que apareciam, muito bonitos, transformaram-se num livro feito  
 585 em offset com as cores mais imponderáveis, onde um tom tanto poderia ser verde, como castanho, como encarnado. Havia diferenças de impressor para impressor e os impressores preferidos foram, mesmo, os mais baratos embora tivéssemos feito recomendações para isto ser feito numa boa impressora. Uns foram em Coimbra, outros foram para o Porto, outros foram para Lisboa.

590 A Maria Keil tem uma obra imensa e coisas muito boas, no âmbito da expressão gráfica e editorial, uma série de vinhetas para a Seara Nova (por exemplo), muitas ilustrações para crianças, para vários editores.

**I: A propósito da *Seara Nova*, quer referir outras publicações mais significativas das diferentes etapas da sua vida profissional? Há pouco já referiu a *Almanaque*.**

595 E: O *Século Ilustrado* é a revista que eu tenho gravado na minha memória desde a infância, porque era quase a única revista que havia em Portugal. Saía semanalmente. Estou-me a lembrar também da *Flama* que tinha uma circulação bastante reduzida, era praticamente de assinantes e era uma publicação ligada à igreja. Começou por ser mensal e, depois, tornou-se semanal. Eram revistas que tinham uma aparência sóbria.  
 600 O *Século Ilustrado* era uma revista, do ponto de vista de design, inócua, ou anónima. Depois apareceram umas revistas ligadas aos espectáculos, e jornais, jornais semanários, graficamente mais personalizados.

**I: Há pouco falou-me da *Colóquio do Bernardo Marques* ...**

E: A revista *Colóquio* aparece nos anos 60 e ia um pouco na senda de revistas estrangeiras de arte. Havia uma série de revistas de arte e cultura francesas, suíças, inglesas, como *L'Oeil*, a *XXe Siècle*, *Connaissance*, etc.. A *Colóquio* foi nessa linha, mas com alguma característica. Estas eram as revistas que davam o tom. Depois começaram a aparecer revistas culturais fora deste universo que não circulavam no nosso meio.

610 **I: E lembra-se da *Vértice*?**

E: Do ponto de vista do design, a *Vértice* tinha algum interesse do ponto de vista gráfico. A *Seara Nova* tinha um interesse especial, por razões políticas e ideológicas mas (embora até a Maria Keil tivesse colaborado lá com grafismos) era uma revista sobretudo de texto, com pouco impacto visual, sem design especial, embora correcto.

615 **I: E a *Panorama*?**

E: Eu estava-me a esquecer dessa e era uma grande injustiça porque a *Panorama* (era, suponho, criação do Bernardo Marques) e tinha, de facto, a preocupação de ser exemplar, no que respeita ao seu aspecto visual. Numa segunda fase, dirigida pelo arq. Júlio Gil, continuou, sóbria, com muito boa qualidade mas era num tempo em que começava a haver mais publicações, tendo talvez deixado de ter o carácter paradigmático da primitiva.

**I: As publicações do SNI tinham grande qualidade, não concorda?**

E: Sim e perduraram para além do António Ferro. Mantiveram sempre uma qualidade muito boa que se manteve até há poucos anos. Salazar era, neste aspecto, um homem de cultura, um homem de livros e, portanto, tinha um padrão de qualidade que era o da boa edição que se fazia nessa altura no estrangeiro: edição séria de livros, capas muito bem feitas, tipográficas, daquelas boas editoras francesas, inglesas e até alemãs, que, segundo consta, consumia bastante. (Nem sempre se lhe reconhece essa faceta.) Quando quis criar, com o António Ferro, uma imagem com objectivos propagandísticos, ele achava que o nosso panorama era de muito mau gosto, de muita falta de qualidade. Tem uma expressão em que diz ao António Ferro: “É preciso que seja gente de muito boa qualidade, da melhor qualidade, os melhores” e, então, o António Ferro vai buscar tudo o que havia de bom nessa altura, no domínio das artes gráficas, o Bernardo Marques, Jorge Barradas, o Almada, que, de facto, dão qualidade aos cartazes, às publicações propagandísticas do SNI. Há uma figura muito importante

que é Continelli Telmo que para além de ser arquitecto, tinha uma produção gráfica que não será grande mas é de altíssima qualidade. Ele desenhava muitíssimo bem, produzia sempre com grande qualidade. Há tempos estava a ver os históricos selos dos correios de Continelli Telmo e são alguns dos melhores selos que se fizeram.

640 Eram tecnicamente peças muito sóbrias, próprias de época de economicismo, mas são muito bem concebidas, tem um sentido gráfico espantoso.

Dizia-lhe eu nesta altura do Estado Novo, não são apenas as publicações e os cartazes que têm qualidade: as edições oficiais, meramente tipográficas, como são todas as publicações dos vários Ministérios tem uma presença muito mais discreta  
645 mas têm, também, grande qualidade e dignidade. O mesmo se diga na generalidade acerca dos timbres, logotipos e emblemas etc. que identificavam as entidades oficiais, em contraste com a anarquia aberrativa que hoje se está a vulgarizar, em nome de pretensa "criatividade".

**I: Há, então, como pano de fundo, uma preocupação com a qualidade gráfica.**

650 E: Exactamente e são capas impecáveis de tipografia.

**I: E quem eram os autores?**

E: Talvez alguns mestres tipógrafos que ainda existiam na Casa da Moeda, na Imprensa Nacional, porque aí havia gente muito boa, eram pessoas que tinham, de facto, uma formação. Mas não só essas porque, depois, há outras que são publicadas  
655 fora da Casa da Moeda, capas impressas com proporção de letra, umas mais trabalhadas outras menos, edições muito boas, trabalho gráfico da melhor qualidade. Isto apenas para reforçar a ideia que eu tenho das publicações governamentais, não só as de fins propagandísticos, que eram óbvias e essas sabemos quem é que as fez, mas toda uma outra quantidade de coisas que contribuíram para uma imagem de bom  
660 gosto e qualidade gráfica, que muitas vezes não tinha correspondência no mercado corrente.

**I: E em relação aos seus colaboradores gráficos? Quem foram ou são?**

E: Não tinha praticamente. Fiz poucos trabalhos de parceria. Este com a Maria Keil, por exemplo, pode ser usado mas é a título excepcional e foi águas separadas: ela  
665 trabalhava no atelier dela e eu no meu. Tive alguns trabalhos de parceria com o Paulo Guilherme, o José Cândido, pouco mais.

**I: Com esta nova questão, gostaria de saber a sua opinião sobre a relação da tecnologia com a concepção e produção da comunicação visual periódica.**

670 E: A tecnologia moderna já não se cruzou comigo no âmbito restrito das publicações periódicas. Lembro-me das primeiras conversas que eu tive sobre esse assunto. O Professor Jorge Carvalho, professor na Faculdade de Belas-Artes, foi naqueles  
675 começos, às feiras de Artes Gráficas na Alemanha e quando chegou dizia-me: “O professor nem imagina: eles compõem no teclado e sai impresso no outro lado”. As coisas, naquela altura, eram inconcebíveis pois nós pensávamos em termos tradicionais de alguém compõe, depois tira a fotografia, faz positivo, monta fotolito, etc.  
As primeiras revelações nesse domínio foram estranhas.

**I: Devia estar a referir-se ao sistema CTP – computer to plate que, ao permitir gravar as chapas de impressão directamente a partir de um ficheiro digital, eliminou a necessidade de fotolitos.**

680 E: De facto é admirável como isso se passou tão rapidamente.

**I: São mudanças tão vertiginosas que, por vezes, é difícil acompanhar.**

**Muito obrigada pela sua colaboração.**



## Entrevista a José Pedro Martins Barata

9 de Janeiro de 2004

Atelier de Campolide | Lisboa

Entrevista aberta com o objectivo de elaboração e organização das questões para as entrevistas semi-directivas.

**I: Gostaria que falasse da sua percepção da evolução da expressão visual no Séc. XX.**

10 E: Não sou um historiador. O meu depoimento é apenas o de um observador que acompanhou a evolução, mais ou menos de perto, e como tal a interpreta. Mas é claro que tem lacunas e visões estritamente pessoais!...

Houve um **primeiro tempo** anterior à guerra dominado por aquilo que, jocosamente, se designaria pela “Estética da Lata de Bolachas” que marca toda a arte  
15 gráfica na transição do século XIX para o século XX. Quem a exercia eram, fundamentalmente, práticos que não possuíam formação artística, ou artistas que estavam alheados dos meios em que se formavam e debatiam as novas correntes artísticas mas que faziam, como sabiam, ilustração, cartazes, embalagens e todo o tipo de produção gráfica. A ilustração replicava apenas a tradição realista.

20 Depois, houve um **segundo momento** marcado por uma “bomba” que foi a Exposição do Mundo Português<sup>1</sup> pelo seguinte facto: estávamos nos anos 40-45, fim da guerra e, associada à realidade que se manifestava na expressão “orgulhosamente sós”, havia uma estética oficial do regime sobre o convencional, o “pesadão”, reflectindo o isolamento do país relativamente à modernidade que se vivia “lá fora”.

25 O fundo político era este: Portugal apoiava discretamente os alemães mas, formalmente era neutro e formalmente era, também, aliado da Inglaterra. Como resultado, Portugal era olhado com muita desconfiança por todos, ninguém se sentia seguro com este País. Era olhado com curiosidade e com um bocadinho de desprezo como seria hoje a Albânia, por exemplo.

---

<sup>1</sup> Tive sempre muita percepção da actividade do Fred Kradolfer, do Carlos Botelho, do Bernardo Marques, do Thomaz de Melo (Tom), do Emmerico Nunes, do José Rocha, da Maria Keil (entre outros) e do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN).

30 Em 1940 houve um grande momento que foi a Exposição do Mundo Português. A par da comemoração do duplo centenário da Fundação e Restauração de Portugal, Salazar quis afirmar ao mundo a identidade do País sedimentada em oito séculos de história e mostrar que Portugal era um império. Perante uma Europa em guerra e devastada, a ideia era também mostrar a nossa independência, a nossa neutralidade e

35 o nosso nacionalismo. Ora, curiosamente, os primeiros tempos do regime foram muito progressistas em termos artísticos. António Ferro, ligado ao modernismo e ao futurismo, chamou os artistas modernistas que eram contra o regime, mas que aceitaram colaborar por ser uma oportunidade de trabalho e uma abertura à criatividade que lhes permitiu fazer muitas coisas. Este facto provocou o relançamento

40 nomeadamente das artes gráficas e da decoração, que mais tarde veio a envolver tal como aconteceu em Itália. António Ferro chamou toda a espécie de pessoas fossem pró ou contra regime, para dar uma ideia de grandeza e, também, porque para a dimensão da tarefa o regime, o “Estado Novo” não podia fazer-se muito “esquisito” com os seus colaboradores.....(Note-se que sempre que surgem movimentos de

45 direita aparecem ligados à terminologia “nova”: novo regime, estado novo, nova democracia...o que implica uma imagem de modernidade. Era o tempo em que o fascismo italiano também era altamente “progressivo”).

As novidades eram mostradas nas exposições do SPN em Alcântara. Lembro-me de ver obras de Cândido Costa Pinto, uma espécie de Dali, um surrealista que colaborou

50 com o regime. E, depois, vinham os outros que eram “estrangeirados”: Mily Possoz, Paulo Ferreira, Carlos Botelho. Dos chamados modernos, muitos eram estrangeirados que vinham de Paris. Nessa altura havia assim uns *flashes*, umas coisas que aconteciam que traziam uma imagem de frescura e inovação, um “sopro do mundo” como, por exemplo, a actuação dos Ballets des Champs Elysées com cenários de

55 Christian Berard. Fred Kradolfer também já se tinha fixado, então, em Portugal. Era um estrangeiro e foi o grande impulsionador da modernidade nas artes gráficas em Portugal. São os estrangeiros que trazem outra visão, outros contactos.

A Exposição do Mundo Português foi feita à base de influências estrangeiras. São influxos periódicos como estes que vão configurando a expressão visual entre nós,

60 mais do que verdadeiros impulsos endógenos. Também Hein Semke, ferroviário suíço reformado, veio para Portugal à procura de um país mais seco. Dedicou-se à cerâmica

e foi o verdadeiro impulsionador dos ceramistas modernos. Casou com Margarida Maria Schimmelpfenig que também fazia cerâmica e ambos colaboraram com o SPN. Penso, assim, em Fred Kradolfer como o verdadeiro impulsionador das artes gráficas e Hein Semke como elemento fundamental para o arranque da cerâmica moderna em Portugal.

O **terceiro momento** surgiu nos anos 50 e foi marcado pelo aparecimento de forças ideológicas consequentes da situação de guerra<sup>2</sup>. Houve dois movimentos que se afirmam e coabitam, ambos contra o Estado Novo e ignorando as artes oficiais:

O surrealismo que vem por via intelectual, de raiz freudiana, com o grupo surrealista, ligado a Marcelino Vespeira, Cândido Costa Pinto<sup>3</sup>, José Augusto França, Cesariny entre outros. O surrealismo não saiu de um círculo relativamente restrito, e a sua influência no grafismo foi importante mas difusa. Ficaram uns subprodutos que foram as capas de Cândido Costa Pinto para o romance de bolso das edições Minerva. Mais tarde, quem pegou nelas e o fez mais profusamente foi Lima de Freitas. É este o surrealismo que chega ao grande público, não deixando marcas profundas no meio português para além de uma imprópria utilização popular do termo...

Na área da ilustração haviam pessoas que apanhavam o espírito do modernismo em transição: o Fernando Bento, o José de Lemos do *Diário Popular*. No Porto, o António Lino Pedras, Júlio Pereira (o irmão do José Régio) entre outros.

O neo-realismo, como expressão de um de marxismo militante e com forte influência dos mexicanos Orozco e Rivera e de Portinari no Brasil, era uma arte de combate, de luta, interventiva, social, panfletária, denunciando as desigualdades, os dramas sociais. Nas publicações destacavam-se como apoios teóricos, a *Vértice* e o *Mundo Literário*. Na literatura salientavam-se Alves Redol e Tomás da Fonseca, entre outros. O neo-realismo teve a sua expressão pública nas Exposições Gerais das Artes Plásticas<sup>4</sup>. No Porto, lembro-me da obra de Augusto Gomes e de Júlio Resende.

<sup>2</sup> Os modernistas vêm de Paris e fazem o modernismo que se faz em França. A guerra põe tudo de "pantanas" e faz surgir em força as correntes de base ideológica. Marinetti e os futuristas já tinham aparecido antes da guerra mas eram umas raridades, uns exóticos, associados ao fascismo nascente.

<sup>3</sup> Cândido Costa Pinto acabou por ser afastado do grupo surrealista e fixou-se no Brasil.

<sup>4</sup> Onde o entrevistado expôs

Depois da Exposição do Mundo Português, o movimento moderno começou a ser  
90 lentamente aceite. O racionalismo via Max Bill e via revista *Graphis* prolonga a  
experiência anterior e coexiste em simultâneo com o surrealismo e o neo-realismo.  
Sebastião Rodrigues, e sua mulher Miriam Câmara Leme, Botelho, Roberto Araújo,  
Thomaz de Mello (Tom), Bernardo Marques, por exemplo, enquadram-se num  
racionalismo poético; elegância, humor e simplicidade suplantam a carga ideológica  
95 das posições anteriores.

Em esquema: houve três grandes períodos no campo da ilustração e da arte gráfica  
em Portugal no século XX:

100 Um primeiro tempo foi dominado pela “estética da lata de bolachas”. A ilustração  
segue a tradição de Bordalo Pinheiro, mais ou menos satírica, e fundamentalmente  
realista, e o grafismo tende a ser ingénuo e incipiente no cartaz e na embalagem.

Um segundo período foi marcado pela Exposição do Mundo Português que foi feita  
à base das influências estrangeiras.

105 Um terceiro momento surgiu na sequência e como consequência da guerra.  
O surrealismo e o neo-realismo, duas correntes estéticas de base ideológica, coabitam  
com o racionalismo já interiorizado. Passa então a afirmar-se o SNI e os dois  
movimentos contra o Estado Novo e a arte oficial.

As evoluções na ciência, na filosofia e na economia que prenunciavam uma pós-  
modernidade conduziram a um certo “sincretismo” na expressão visual, uma recusa  
relativista de atitudes dogmáticas manifestada no gosto, e na multiplicidade de  
“valores” que é hoje generalizada. O panorama actual da expressão visual é difícil de  
avaliar à luz de qualquer conceito estabilizado, que de resto, também ele teria de ser  
relativizado. Há apenas que estar atento e aberto à compreensão!

## Entrevista a José Brandão

4 de Junho de 2005

Atelier B2

**I: Com este trabalho pretende-se compreender e estudar a evolução das formas e expressões da comunicação visual ao longo do século XX, procurando as suas relações e significados e abrindo espaços para a compreensão destas relações através de uma abordagem de narrativas paralelas assente nas componentes concretas da realidade histórica. Assim, esta investigação não pretende ser uma tese de erudição, fechada sobre si mesma, mas proporcionar caminhos para o entendimento dos contextos que configuraram e condicionaram a expressão visual. Julgo que poderá ser um contributo importante para a consistência da construção das mensagens visuais.**

E: Mas é por isso mesmo que estou aqui consigo. Vamos às perguntas.

**I: Antes de começarmos, gostaria que não se sentisse limitado pelas perguntas do guião. A componente de expressão livre é sempre a mais rica e o objectivo desta entrevista é recolher o seu testemunho da forma mais abrangente possível sobre esta temática.**

E: De facto, é de comunicação visual que me tenho ocupado, embora esta possa assumir outras formas que não unicamente as projectuais. Mas aqui estamos na área do projecto. Convém dizer que neste momento há um problema por resolver, porque quase nunca ninguém sabe explicar muito bem o que um designer faz. Muitas vezes perguntam-me o que é que eu faço e eu tenho de dizer que faço cartazes, faço livros, faço selos, faço desdobráveis, faço convites, faço... Na realidade, é mais ou menos como um médico afirmar: “Olhe, ponho o termómetro na boca, abro umas barrigas de vez em quando, agarro no pulso das pessoas, espreito-lhes para dentro dos olhos”. No fundo, trata-se apenas de enunciar as acções que as pessoas reconhecem ligadas à actividade. Mas o médico não faz nada disso: o médico avalia ou intervém, define um problema e actua em função desse problema, e, para isso, tem gestos que são específicos. No nosso caso acontece o mesmo. Quando fazemos um cartaz, estamos a responder a uma solicitação. Na medicina, muitas vezes as pessoas sugerem e pedem: “Ah! Sr. Doutor, eu precisava era de ser operado”, sem saber se precisam de ser operadas. Também nós, muitas vezes, temos de dizer às pessoas que se calhar

35 não precisam de cartaz nenhum! O plano de comunicação ou o problema que têm não  
passa, se calhar, pelo cartaz. É claro que por vezes o cartaz pode ser a resposta. No  
nosso caso, aliás com mais frequência do que na medicina, as pessoas intervêm  
permanentemente, acham que sabem sempre de tudo, tal como também acham que  
sabem muito de medicina, isto é, “de médicos e de loucos todos temos um pouco”.  
Feito este à parte, o que eu queria dizer é que o designer trata de comunicação visual,  
40 mas é uma comunicação que visa a identificação de problemas e a procura de  
soluções dentro de um leque de ofertas das quais cada especialidade domina umas  
melhor do que outras.

**I: O meu objectivo é o estudo da comunicação visual mas segui, fundamentalmente, a  
linha da expressão visual gráfica, nomeadamente do material impresso. Não estou a  
45 fazer um estudo sobre as artes gráficas mas sim sobre a expressão da cultura visual ao  
longo do século XX. A expressão visual ultrapassa aqui o projecto. Está, se quisermos,  
no campo da antropologia visual, é o resultado de um contexto. E, a propósito de  
contextos, há uma característica que o distingue dos outros entrevistados que é a  
componente de formação no estrangeiro.**

50 E: Posso dizer-lhe que, pertencendo (sem ser pretensioso, espero) a um meio  
intelectualmente atento, cheguei aos 19 anos sem nunca ter ouvido falar em design  
nem em coisa nenhuma desse género. Pode ser sinal de uma grande ignorância, mas  
o facto é que, à minha volta, onde estavam pessoas dos mais diversos meios, este  
tema cultural não existia. Nem sequer a palavra ou o conceito eram referidos, a não  
55 ser em formas muito limitadas e cujo entendimento, praticamente, se reduzia a  
questões no domínio da decoração ou da publicidade gráfica. Tive contacto com  
alguns artistas plásticos que consideravam uma humilhação o facto de terem de  
ganhar a vida a fazer anúncios.

Isto é importante porque há um momento da minha vida em que sou confrontado, por  
60 circunstâncias diversas, com uma nova maneira de estar no mundo e de intervir.  
Conheço o Frederico George Rodrigues e, de repente, entro em contacto com a  
primeira experiência de planeamento urbano, ou, para ser mais correcto, de  
planeamento regional. A equipa era constituída por ele e pelo arquitecto Mário  
Bruxelas. Só mais tarde venho a conhecer o Daciano, passando a integrar o seu  
65 atelier (tinha então 19 anos) onde trabalho durante dois anos e meio. Foi fundamental

em termos metodológicos, em termos de entendimento da profissão, de inserção cultural; foi inclusive nessa altura que comecei assinar as revistas da especialidade. Foi um período muitíssimo importante em que a profissão, mesmo ao nível internacional, se estava a racionalizar, havia toda uma ideia da metodologia, publicavam-se de dois em dois meses artigos sobre o método de design de Bruce Archer, que nós aguardávamos com ansiedade. Passo a assinar a revista *Design* desde o dia 1 de Janeiro de 1964 (portanto, ainda nem tinha 20 anos tinha). Era uma fase em que se queria contrariar o irracional do acto criativo, um momento extremamente empolgante em que se chegou a acreditar que quem seguisse aquele

70 receituário atingia os melhores objectivos possíveis na resolução de problemas.

75 Portanto, em relação à primeira pergunta do guião sobre “Com quem aprendeu?” respondo que o convívio e o trabalho com o Daciano me marcaram para o resto da vida! Nunca mais tive um convívio com ninguém com esta proximidade, nem com esta duração, foram 2 anos e meio muitíssimo importantes, cruciais. Depois vou para

80 França e, mais tarde, arranjo uma bolsa e vou para Inglaterra.

**I: Uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian?**

E: Sim, da Fundação Calouste Gulbenkian, o que me permite ir estudar para Inglaterra. Encontro outra figura de referência, Geoff White, uma pessoa de enormes qualidades mas que nunca fez uma carreira muito significativa, é uma pessoa muito

85 modesta, muito retirada das mundanidades. O que foi importante neste convívio não foram tanto as personalidades mas sim o contexto. Nessa altura eu já era um homem crescido, forçadamente crescido para os meus 23 anos, por variadas razões: já trabalhava, já tinha tido que enfrentar uma série de dificuldades, a agressão da sociedade portuguesa, além de problemas familiares. Isto só é importante para dizer

90 que encarei o curso como uma reflexão já sobre a minha própria profissão, quer dizer, já não estava apenas a aprender mas também estava a reanalisar as minhas próprias experiências anteriores. Até ali, evidentemente, a experiência no atelier do Daciano tinha sido muito importante, mas o Daciano não era da área da comunicação. Só que todo este meu curso já foi feito, digamos, com base numa reflexão, que me levou a

95 uma ruptura com o pensamento típico da cultura francesa.

**I: França era a referência...**

E: A referência estruturante. Ao chegar a Inglaterra confrontei-me com uma sociedade mais pragmática, com uma grande flexibilização, uma grande abertura, um grande pragmatismo e, ao mesmo tempo, níveis de qualidade muitíssimos elevados. Havia a consciência de cuidar do espaço e do meio ambiente: as ruas, os sinais de trânsito, as lojas, os objectos, os designs *centers*, as revistas... O mundo “cultural” não tinha de estar organizado nas sete artes, quer dizer, não existiam necessariamente sete artes, tudo eram formas de expressão do pensamento humano e todas tinham a mesma importância. Em França continuava-se a viver segundo o “espírito” das artes menores e das artes maiores, pretendia-se arquivar o conhecimento em esquemas, tudo deveria estar muito bem arrumado... Depois, digamos, há um terceiro confronto que é a minha proximidade, durante 20 anos, com o Sebastião Rodrigues. Foi uma relação de duas pessoas adultas, que falam uma com a outra em pé de igualdade. Nunca trabalhei com ele em coisa nenhuma mas consultava-o muito... O atelier dele era na Lapa e eu tinha o meu na Rua de São Caetano, estávamos muito perto. Eu já tinha uma enorme admiração pelo Sebastião, antes de ter partido, mas só o conheci quando voltei e, depois, encontrámo-nos em várias circunstâncias como na formação da Associação de Designers e, depois, por sermos vizinhos. Foi um convívio regular e muito interessante: esclareci dúvidas, adquiri outras aprendizagens, observei experimentações que ele fazia, reflexões... Embora fosse um homem muito inteligente tinha alguma dificuldade em racionalizar as decisões, em apresentar argumentos. Às vezes pedia-lhe algumas opiniões e ele preferia sempre agarrar numa caneta e começar a dizer: “Então se fizesses mais assim, talvez isto... este era um caminho possível”; isto é, para ele era mais natural aconselhar-me desta maneira do que fazer um comentário. Repito que não era especialmente vocacionado para verbalizar ou para racionalizar as sensibilidades.

**I: Talvez por ser uma pessoa cujo desempenho é resultado de um enorme talento mas que não decorre, necessariamente, de linguagens, de estruturas mentais. É uma geração...**

E: Mas o Sebastião é exactamente da mesma geração do Daciano, tinha apenas um ano de diferença. O Sebastião nasceu em 29, o Daciano nasceu em 30, o Zé Pedro Martins Barata também se não foi em 30 foi em 31. Em matéria de gerações são rigorosamente as mesmas. Há pessoas que não são capazes de racionalizar, enfim,



até mesmo às vezes com tanta ironia e tanta capacidade como têm o Zé Pedro  
 130 Martins Barata ou o Daciano...

**I: O que eu queria dizer é que as pessoas de gerações mais novas têm já o pensamento articulado porque passam pela escola. Em tempos mais recuados dava-se resposta a um problema, fazendo, praticando. E, a propósito de escolas, acabou por falar do estrangeiro e das suas influências que é, precisamente, o objectivo da segunda pergunta.**  
 135

E: Sim, a influência mais importante foi a percepção de níveis de rigor e de qualidade, sensibilização que, aliás, já vinha do atelier do Daciano onde havia uma procura de grande rigor e um grande empenhamento em fazer as coisas de uma forma simples atingindo os melhores resultados. Nas questões da minha profissão, a tradição inglesa  
 140 é do mais rigoroso e minucioso que se possa imaginar: a tipografia, (aquilo que se entende por tipografia entre aspas, isto é o tratamento e desenho dos tipos e das letras, e não a tecnologia de impressão) há várias gerações que é extremamente cuidada, todas as coisas são feitas nas devidas proporções, os cuidados com os papéis, etc... e, tudo isto dentro de uma certa contenção, sem excessos, embora  
 145 tenha vivido o período dos anos 60, que também tinha o lado hippie, da provocação, das sobreposições de cor e das confusões de leitura e de percepção. Havia uma outra intenção, isto é, não eram textos para ser lidos. Portanto, são estas influências do estrangeiro que estão incorporadas no meu trabalho, embora esses princípios façam, também, parte da minha personalidade. As pessoas dizem que sou muito “inglês” por  
 150 ser mais pontual ou tentar ser mais cumpridor do que é habitual. Desde muito cedo que tive sempre muita necessidade de ser verdadeiro e rigoroso. Foi um grande esforço que sempre fiz, não sei se sempre recompensador... Ser rigoroso com os números, ser rigoroso com os acordos, ser rigoroso nestas questões de comunicação. Foi sempre importantíssimo para mim ser rigoroso na forma de comunicação,  
 155 antecipar tudo quanto possa conduzir a um mal-entendido. Há quem ache que estou a ser excessivo mas há um conjunto de possibilidades que não consigo deixar de mencionar. Por volta de 15 de Dezembro há sempre uma pessoa que telefona a dizer que precisa de uns cartões de Natal, sabendo que o Natal acontece todos os anos. Vivemos num país que continua “nesta impulsividade” de querer para amanhã...

**I: É a característica incapacidade de planeamento, com tudo o que isso implica...**  
 160

**Tenho, agora, uma questão menos directiva que lhe peço para responder como entender. Como situa o seu percurso profissional?**

E: Vou citar umas linhas que escrevi há já algum tempo: “Primeiro, o design surgiu para mim como uma maneira de conciliar a minha atitude ideológica com o meu  
165 desejo de evoluir esteticamente. Depois, evoluiu no sentido de conseguir dominar as dificuldades resultantes dos problemas que me são postos com a minha própria personalidade”. Tive que fazer um grande esforço para atingir os objectivos que eu entendi que eram aqueles que as pessoas pretendiam do resultado do meu trabalho sem, com isso, trair os meus próprios objectivos. Se uma pessoa quer uma casa, não  
170 lhe fazemos um barracão ou um hospital. Que dizer, temos que estar atentos aos pressupostos dentro de uma linha, de uma orientação e eu desenvolvo estes trabalhos seguindo determinados pontos de vista quer comportamentais, quer éticos, quer estéticos.

“Hoje, a minha actividade, transformou-se no prazer do desafio de gerir compromissos  
175 técnicos, culturais, económicos e de tempo, tentando conseguir, simultaneamente, resultados satisfatórios com prazos indescritíveis e orçamentos realistas.” Claro que eu também tenho na minha vida uma componente pedagógica, uma vertente ética e algumas outras preocupações, mas isto descreve o meu percurso em termos estritamente profissionais...

**180 I: E, para além das dificuldades que já mencionou, haverá outras que queira destacar?**

E: Provavelmente a maior das dificuldades de sempre, e não sei se isto é egocentrismo, é a de questionar a nossa própria capacidade, sobretudo numa actividade cujo desafio é permanente. Quando um projecto me é apresentado eu tenho a esperança de ser capaz de o fazer, mas estou longe de ter a certeza de  
185 conseguir, isto é, cada vez que um novo projecto se me afigura o que há é uma certa convicção de que, tendo já feito muitos projectos, vá conseguir vencer este. Portanto, considero esta a principal das dificuldades. Dificuldade essa que se acentua com o andar dos anos; se, por um lado, se ganhou segurança e uma noção correcta dos prazos, por outro há a necessidade de permanentemente nos renovarmos. Esse  
190 realismo do prazo leva-nos a ser pragmáticos, isto é, vamos mesmo chegar a tempo, não vamos continuar à procura de uma solução infinitamente melhor.

A característica mais importante que uma pessoa tem de ter para colaborar comigo não é ser conhecida mas, sim, que me dê garantias de que posso ficar seguro com ela – esta é a mais importante de todas as qualidades, desde que, obviamente, as

195

qualidades profissionais estejam à altura.

Voltando atrás, se há uma dúvida de princípio em relação a uma solicitação há, também, uma garantia de profissionalismo acerca daquilo que vamos fazer e eu não tenho outra maneira de ter as pessoas a trabalhar comigo que não seja baseado nessa questão: dar a garantia de que, pelo menos profissionalmente, vai resultar.

200

Pode não ser o último grito, não estar “a la mode”, de acordo com não sei que esquema, mas profissionalmente vai funcionar. As pessoas vão ter uma coisa que vai estar pronta a horas, sem surpresas inesperadas resultantes de alguma impreparação, como custos duplicados em relação ao inicialmente previsto. Esta é uma garantia de profissionalismo.

205

Evidentemente, há limitações na própria personalidade, eu também pensei em ter uma oferta que, dentro de certos limites, pudesse renovar, e que não fosse completamente cristalizada, mas que tenha alguma imagem daquilo que as pessoas querem de mim. Há quem diga que a minha oferta é muito conservadora, mas eu sou intelectualmente o contrário do conservador e acho que a revolução não acontece por fazer coisas que,

210

do meu ponto de vista, são só desconexas.

Há jovens que estão convencidos que estão a ser inovadores e eu digo-lhes: “Vocês julgam que isto é que é a revolução, isto é que é a modernidade? Isto é dos anos 30! É dos anos 20! O Almada andava a fazer isto!”. Estão completamente enganados; mas

215

o problema é que muitas das pessoas que têm o poder de decisão ainda estão convencidas que a modernidade se situa a esses níveis. Não há ninguém da minha geração que não tenha vivido todas as modernidades e não tenha vivido todas as rupturas. A geração dos meus filhos é que é conservadora. Estou convencido que há alterações de circunstâncias mas tanto há continuidades geracionais, isto é, pessoas que intransigentemente se mantêm no mesmo lado, como também há alternâncias. No

220

outro dia li num artigo que sugeria que se entrássemos numa sala para ouvir Platão e o Sócrates a discutir, ainda hoje ficaríamos admirados com a inteligência, com a capacidade de argumentação e até com a aproximação à actualidade, mas se entrasse o Arquimedes e começasse a falar de ciência, já não teríamos a mesma

reacção porque ele tinha uma visão do mundo que já não corresponde aos nossos  
225 conhecimentos. Aliás, e em termos de comportamento humano, uma das coisas mais  
surpreendentes é lermos textos da antiguidade em que nos revemos porque há muita  
proximidade de comportamentos. Afinal, a miséria, as amizades, as solidariedades e  
as traições não são, assim, tão substancialmente diferentes.

Mas estávamos a falar das dificuldades encontradas no decurso dos meus anos de  
230 trabalho. A luta pela sobrevivência é cada vez maior numa área profissional que tem  
vindo a ganhar algum estatuto; porém, e ao mesmo tempo que vai ganhando esse  
estatuto, isso não impede que continuem a existir profissionais que insistem na  
qualidade do seu trabalho. Por muito que sejam pessoas importantes que me possam  
235 atribuir trabalho, eu estou-lhes a prestar um serviço, e elas podem achar que eu fiz  
bem, mas não tenho nenhuma moeda de troca: não sou o director de um banco que  
facilitou um empréstimo, não sou um médico que salvou vidas! Entre salvar uma vida  
ou entregar um livro ou um programa para um espectáculo a tempo, a distância é  
enorme.

**I: Para além dessa especificidade profissional, o mercado tornou-se, também,**  
240 **extremamente competitivo...**

E: Mas eu também considero que tive sorte, talvez durante 25 anos... Eu voltei de  
Inglaterra há, exactamente, 30 anos.

**I: Voltou depois da revolução de Abril...**

E: Voltei em 75 e os primeiros cinco anos foram um bocado difíceis mas, depois,  
245 durante vinte anos, considerei que não tinha concorrência, isto é, havia outros  
profissionais mas não havia grandes sobreposições. Havia um certo reconhecimento  
de territórios, as pessoas eram bem-educadas. Apesar de tudo temos, ainda, regras  
deontológicas. Há uma coisa ou outra que nos pode aborrecer, que um colega nos  
possa ter feito, mas não tem uma escala de agressão como tem em algumas  
250 profissões...Considero que tenho essa sorte embora, obviamente, possa haver  
algumas pessoas que não gostem de mim como, também, há algumas pessoas de  
que gosto menos.

**I: Voltando um pouco atrás, e a propósito da sua ida para Londres, quais os contextos  
sociais, económicos e políticos das diversas etapas da sua vida profissional? Sei, por**

255 **exemplo, que foi estudar design em Londres na senda de não colaboração na guerra colonial.**

E: Ah! Sim, sim! Eu era militante antifascista e, na altura, havia duas atitudes possíveis, mesmo no interior do Partido Comunista: uma era ir para a guerra, já numa antevisão do que ia ser o 25 de Abril, subvertendo as forças armadas ou, em acções  
260 militares, ter uma atitude de não agressor, de evitar, portanto, várias instruções da guerra colonial, não só por razões que tinham a ver com o nosso feitio, como também por objectivos políticos e por outras razões que podiam também ser consideradas de menos coragem. Havia uma técnica que era dar uns tiros antes de se chegar a qualquer sítio para ver se tudo quanto era inimigo se ia embora, de modo a que,  
265 quando lá se chegasse, não estivesse ninguém.

**I: No fundo, a ideia era a de subverter o sistema...**

E: Exactamente. Havia também a segunda atitude – a possibilidade de ser desertor que constituía, também, uma desmoralização do regime. Antes de se partir para a guerra, davam uns dias para as pessoas estarem com a família. No dia do embarque,  
270 os “buracos” que apareciam na formatura constituíam uma das maiores agressões que se podia fazer ao regime. Também conheço pessoas que se “passavam” para o inimigo ou, então, quando vinham de férias, nunca mais voltavam. Portanto, isto foi decisivo. Primeiro saio de Portugal, sem bolsa nenhuma, porque definitivamente me opunha à guerra colonial e, depois, consegui receber uma bolsa porque a Fundação  
275 Gulbenkian tinha esta virtude de não querer saber daquilo que a podia incomodar. A Fundação acolheu e apoiou muitas pessoas nestas circunstâncias e fez-se sempre um pouco distraída nestas situações. Quando tive que dizer qual era a minha situação militar, eu pus “adiado” e eles nunca quiseram saber o que é que se passava comigo, deixaram-me ficar nessa situação.

280 **I: Na altura frequentava o curso de Pintura das Belas Artes. Então, esta consciência do design...**

E: O design aparece, exactamente, porque conciliei a minha ideologia com a minha vontade de intervir esteticamente. Picasso, Miguel Ângelo, Van Gogh são grandes pintores, mas por trás desses artistas está um negócio incalculável, e isto não se  
285 conciliava com a minha forma de estar no mundo. Aliás, é uma treta dizer que os artistas são uns incompreendidos. Houve 50 anos da história da cultura em que os

artistas foram menos compreendidos mas a História diz-nos que na maior parte do tempo, foram bem aceites e até muito valorizado o seu trabalho.. Não atingiam os milhões que conseguem hoje, mas viviam bem, tinham um conjunto de privilégios. É evidente que, se fossem muito irreverentes, algumas pessoas não os estavam para aturar, mas não deixavam de ser muito procurados. A maior parte deles eram “filhos de família”, com algumas excepções e, no fundo, como é que Van Gogh podia ter pintado se não fosse a família que o sustentou toda a vida? Em termos de escala social não era um milionário mas havia, com certeza, 80% da população que estava abaixo dele, que eram pobres, operários. Nos artistas não há operários, não há mineiros, apenas um caso ou outro da história. Portanto, achei que o design correspondia a uma posição ideológica extremamente coerente. Nos anos 60, estávamos muito radicalizadas na Escola de Ulm, em Tomás Maldonado por exemplo , na pedagogia da nova Bauhaus. De repente, reví-me numa actividade nova, altamente conspirativa, porque ela, em si própria, também era uma forma de intervir. Sempre considerei que as questões sociais não são só ideológicas: não basta acreditar que o socialismo vai resolver um problema quando ele chegar. Não! Nós temos que ter uma atitude coerente, uma prática diária que se coaduna com o nosso pensamento.

**I: E, a propósito de prática diária, quer contar a sua experiência em Inglaterra? E, quem eram os portugueses, porque razão estavam em Londres, quais as escolas que frequentavam...**

E: No final dos 50, a filha do Frederico George, que tem mais dez anos do que eu, tinha ido para Londres estudar design. Depois, foi um primo. Entretanto, o Daciano tinha criado um minicurso de design onde tinha congregado uma série de pessoas, com um grande interesse no que se passava em Londres em que era uma “terra desconhecida” para nós. Em 1960 tinha vivido 2 meses em Paris, tinha 16 anos e Paris era, de facto, tudo! Além disso tinha estado no liceu francês, falava e lia francês com muita correcção e o Inglês era mais difícil, embora eu tivesse nascido nos Estados Unidos. França era o destino natural dos emigrantes e a Inglaterra era uma opção especial. Era o país mais desenvolvido na Europa em termos de design, embora também houvesse os países nórdicos e a Alemanha, mas aí estávamos confrontados com uma aventura maior do ponto de vista linguístico. Em Londres, só na nossa aula que tinha 22 alunos, 5 eram portugueses: a Cristina Reis, o João

George, sobrinho do Frederico George, José Pinto Nogueira que depois trabalhou no  
 320 jornal *O Jornal* e que ainda hoje faz os grafismos da *Visão*, a Alda Rosa e eu. O João  
 Segurado, que também tinha estado no atelier do Daciano, estava um ano à frente e  
 também lá estava o Jorge Pacheco, na área do design industrial. Este grupo vivia com  
 grande proximidade. A escola estava um pouco afastada de Londres e muito virada  
 para as actividades do design. Era um instituto universitário, mas com aquele estatuto  
 325 de College, pequenas unidades com uma certa independência na gestão e em  
 matérias pedagógicas.

**I: E, ao longo do seu percurso profissional, quais foram as tecnologias mais difundidas e de que forma interferiram, ou interferem, no seu trabalho.**

E: Desde sempre fui seduzido por tudo quanto eram novas tecnologias. Considero que  
 330 as integrei na minha vida com a maior naturalidade, isto é, tive até de fazer um grande  
 esforço para não comprar logo a primeira coisa que aparecia porque custava muito  
 dinheiro mas a tentação era enorme. Há 20 anos, por exemplo, o Macintosh, que fazia  
 muito pouco, custava 600 contos. As tecnologias só contribuíram, na maior parte dos  
 casos, para melhorar as nossas formas de actuar: a capacidade de experimentar mais  
 335 rapidamente, a libertação daquilo que eu sempre achei que era uma tortura: pintar  
 letras, meter fundos de cores diferentes... Às vezes chegava a atingir cinco e seis  
 “layers”.

De há uns três ou quatro anos para cá, a Internet passou a ser uma ferramenta  
 permanente: qualquer dúvida pesquisa-se no Google e temos a resposta. Utilizo muito  
 340 o e-mail mas a veracidade das cores está, ainda, muito longe de se atingir. Ainda no  
 outro dia entregámos uma maquete, que depois mandei por e-mail, e disse: “Olhe,  
 agora compare uma com a outra! É claro que vai servir para questões de  
 posicionamento ou de tamanho, mas já viu a diferença de cores?” Há algum tempo  
 fizemos um grande catálogo no Brasil, e conseguimos, pela primeira vez, uma  
 345 qualidade de 90% em relação ao que teríamos obtido se o tivéssemos feito na nossa  
 presença.

Os meus alunos vêm sempre todos muito entristecidos porque, de repente, aquilo que  
 vêem no ecrã não é igual ao que imprimem. Nós, em determinados casos,  
 chegávamos a fazer 8 variações de azul para ver qual era o azul que ia sair, e ainda

350 fazíamos uma “versão para impressão”. Há a versão do monitor que, ainda por cima, varia de monitor para monitor, e a versão da impressão.

Portanto, em relação às tecnologias, acho que interferem no sentido positivo mas, claro também causaram danos. Há profissões que desapareceram por completo como os arte-finalistas ou os montadores que, em dois anos, ficaram sem ter nada que  
355 fazer. Uma tragédia horrível!

Há, depois, outra questão já antiga: os livros estavam condenados desde que apareceu a televisão e, depois, apareceram os CD-ROM, apareceram todas essas tecnologias e, afinal, os livros continuam a sobreviver e a aumentar a venda exponencialmente.

360 **I: Terá a ver com a sua componente tátil, material?**

E: Também! Os livros terão sofrido profundas modificações em resultado dessa interactividade mas continuam a ser, ainda, de um valor insubstituível. Aliás, o maior pavor que nos podem fazer hoje em dia é comprarmos programas de computador, ou de uma máquina, e as instruções virem num CD. É uma crueldade porque não se  
365 consegue consultar num CD, temos de imprimir. E, depois, é a tal coisa: eu vou para a praia com um livro debaixo do braço e não com o computador.

**I: Tem conhecimento das potencialidades do programa, mas não precisa de as dominar.**

E: Exactamente! Para guiar um automóvel tenho de saber as suas potencialidades, mas não preciso de ser um mecânico. Se é preciso corrigir certo tipo de avarias,  
370 arranjo uma pessoa que domine essa área. ...

**I: Sei que a próxima questão é muito abrangente, mas gostaria que me indicasse os trabalhos e experiências, a que dá maior destaque, ao longo da sua vida profissional.**

E: Ah! São centenas de projectos! ...Na experiência profissional acho que o relacionamento com a minha equipa é uma questão prioritária: o grau de participação,  
375 de envolvimento, de co-autoria como, inclusivamente, a partilha dos resultados.

De resto, muito importante tem sido a intervenção que permite, por uma leitura mais actualizada desta formas de comunicação, reestruturar os projectos que as pessoas nos apresentam. As pessoas sabem das suas matérias (das suas áreas científicas) mas, depois, não sabem como comunicar. A criação de soluções específicas para  
380 valorizar determinados aspectos, a forma de dramatização de elementos são apenas alguns exemplos das muitas actuações desta reestruturação, e isso é o mais aliciante.



A relação forma/conteúdo é indissociável no nosso trabalho. Temos que dominar as questões para tornar lógica a leitura do livro, para não haver contradições entre o texto e a imagem. Também tem sido muito interessante a aprendizagem decorrente da diversidade de assuntos que me aparecem.

**I: E quem foram e são, na sua opinião, os outros peritos na área da comunicação visual?**

E: Sebastião Rodrigues, João Machado, João Nunes, Carlos Rocha, Armando Alves, Maria Keil, Luís Duran, Vasco Lapa, Henrique Cayatte que tem vindo a tomar a iniciativa do grande projecto, Luís Moreira, que considero discípulo dentro da nossa linha, Jorge Silva na área das publicações periódicas, Ricardo Mealha, a quem tenho de reconhecer alguns trabalhos interessantes.

**I: À questão sobre os critérios com que escolheu, ou escolhe, os seus colaboradores gráficos suponho que já deu resposta, quando, atrás, referiu a confiança e as qualidades profissionais. Entramos, agora, na segunda área de abordagem, o caso específico das publicações periódicas.**

E: Antes de pensar que iria ser um profissional dos livros, já tinha por eles uma grande paixão: pelo conteúdo, pelas imagens e pelo objecto em si. Na minha juventude não havia televisão e, assim, a leitura e o cinema tinham um lugar de destaque. Em relação às publicações periódicas, houve umas que foram muito importantes na minha formação e que são os jornais, designadamente, os jornais diários.

**I: Quer destacar os jornais, ou outras publicações periódicas, que foram mais significativos em cada uma das suas etapas profissionais?**

E: Quando vivia em Paris comprava o *Le Monde* todos os dias. Em Londres, comprava o *Sunday Times* com aqueles suplementos todos, já a cores, assim como em Nova Iorque não se perdia o *New York Times* de domingo, com aquele volume todo. Em Portugal, antigamente comprava o *Expresso*, *O Jornal* e o *Independente*. Hoje em dia o *Público* e o *Diário de Notícias* são jornais que desempenham um papel de referência. Sou assinante da *Time*, o *Le Monde Diplomatique* tem algum interesse e gosto fisicamente do jornal *Sunday Times*. Por outro lado, sempre gostei muito de revistas de reflexão política porque não posso deixar de estar sintonizado.

**I: E em relação aos seus colaboradores gráficos, já mencionou Teresa Cabral e Paulo Falardo...**

E: Sim, mas também trabalharam no atelier, entre outras pessoas, Mónica Mendes, Nuno Cardoso, Nina Barreiros, Paulo Ramalho e Eugénio Chorão.

415 **I: Voltando novamente às tecnologias, de que forma a sua evolução condicionou, ou condiciona, a concepção e produção da comunicação visual periódica.**

E: A simultaneidade das edições é uma consequência da evolução. Há dez anos atrás o *Diário de Notícias* começava a ser impresso e, depois, às 23h saíam as carrinhas para o Porto, Trás-os-Montes, Algarve ou Lisboa. Hoje em dia, os jornais são feitos e  
420 enviados por e-mail instantaneamente, as tipografias imprimem exactamente a mesma coisa, fazem apenas as adaptações locais.

Agora há cada vez menos tempo entre a notícia e a comunicação.

**I: São, então, duas importantes consequências da evolução das tecnologias: a simultaneidade e a instantaneidade da comunicação.**

425 E: Também existe a questão da manipulação da imagem, só que ela já é muito antiga, a história do Trotsky é um exemplo. A grande diferença é que agora a simulação é feita através dos computadores.

**I: Para finalizar, quais os aspectos positivos e negativos que considera mais significativos na comunicação visual periódica?**

430 E: Há uns anos, a primeira página do *Times* só apresentava anúncios e não tinha nada que pudesse manipular a opinião pública mas, nessa altura, já havia jornais que tinham letras “garrafais” e notícias ou escândalos na primeira página. Essa questão está dependente da ética do director editorial.

435 **I: Muito obrigada pelo tempo que me dispensou e pelas ideias que transmitiu. São um contributo muito importante para o meu trabalho.**

## Entrevista a José Cândido

Data da entrevista: 11 de Novembro de 2005

Local da entrevista: Atelier nº 32 - Conjunto dos Coruchéus

5

**I: Sim, podemos começar...A primeira pergunta do guião tem como objectivo saber quem foram os seus mestres, quais as escolas ou outros locais de aprendizagem que frequentou. Saber com quem aprendeu.**

E: Aprendi comigo mesmo mas o fotógrafo Augusto Cabrita, de quem fui muito amigo,  
10 foi a pessoa que me falou de design como conceito. Ele colecionava peças, sobretudo cadeiras, era um apaixonado por arte-nova, e foi com ele que eu despertei o meu interesse para o design. Depois disso, e quando vim para Lisboa, o meu interesse continuou e aconteceu um episódio engraçadíssimo. Eu e o Eugénio Ribeiro quisemos fundar uma empresa de design e não conseguimos registar o nome porque ninguém  
15 sabia o que era design, e então tivemos que mudar o nome à empresa, que durou muito pouco tempo. Ainda agora em Portugal, muito poucas pessoas sabem o que é o conceito do design.

Iniciei então a profissão na publicidade e comecei a assinar revistas. Assinava uma revista, suponho que era sueca, que se chamava *Form* e outra inglesa chamada  
20 *Design* onde vinham uns artigos com muito interesse.

**I: E a revista *Graphis*, suscitava-lhe algum interesse?**

E: Comprei-a muitas vezes, mas era muito cara para o nosso bolso e a *Design* era mais acessível. Tenho ainda alguns números guardados que já lhe mostro.  
Bom, continuei a interessar-me, comecei a desenhar uns objectos, e em casa, quando  
25 não tinha trabalhos gráficos para fazer, ou quando não pintava, comecei a inventar umas “coisinhas” aplicando o conceito de design. A minha definição de design na escola era “a filosofia do projecto” porque é a maneira como se executa o projecto, desde a tomada de consciência até ao usuário, até ao desperdício. O conceito de design é esse, é a filosofia do projecto. Depois tive um problema na escola, com o  
30 Director e pedi a demissão.

**I: Na Escola de Belas-Artes?**

E: Na Escola de Belas-Artes em Lisboa. Na época o Director da Escola era Paulino Montês. Então apareceu-me um convite para ir para a Altamira. Eu de mobiliário não percebia nada, mas com o meu interesse, com a minha dedicação e a minha força de  
 35 aprender, disse que sim, aceitei. Aceitei e inseri-me na fábrica. Os primórdios da minha entrada na Altamira, foram uma experiência interessantíssima. Aprendi como é tudo funcionava, como é que a madeira era trabalhada, como é que os móveis eram desenhados. Quando voltei para a Escola de Belas-Artes, abandonei a Altamira e deixei lá ficar mais de 50 projectos de móveis, em papel vegetal. Também participei  
 40 em concursos de louças, de vidros, ia às fábricas ver como é que se faziam as peças, como era o funcionamento e a orgânica das empresas e foi assim que eu comecei a ter melhores conhecimentos práticos. Em relação à teoria do design, não sei nada de nada. Fiz algumas leituras, claro, mas a minha parte teórica é escassa. Tenho um grande interesse, gosto sempre muito de ver as peças, a sua função, a sua utilidade.  
 45 Havia as exposições mas concorrer aos concursos de peças de design era, em alguns casos, uma grande desilusão. Lembro-me uma vez que fui convidado para participar num concurso de vidros para a Marinha Grande, mas havia uma imposição terrível, porque exigiam que os copos tivessem “florzinhas” e coisas no género, porque havia um mercado que era preciso satisfazer. E a minha aprendizagem foi assim!

50 **I: Tem referido principalmente o trabalho que desenvolveu na área do mobiliário e equipamento, mas sei que também tem um percurso vasto na parte gráfica.**

E: A minha parte gráfica é de facto a mais importante. Eu comecei a “brincar” no design gráfico com o Augusto Cabrita que tinha um estúdio de fotografia, e comecei por lhe desenhar os papéis de carta, os envelopes para por as fotografias e trabalhos  
 55 afins. Depois na minha terra, que era no Barreiro, havia uma papelaria/livraria onde eu de repente vejo na montra, umas capas da editora Ulisseia feitas pelo António Garcia. O António Garcia despertou em mim de facto, um interesse por assuntos gráficos. Depois fui também um dos fundadores do Cine-Clube do Barreiro e, quando começámos a apresentar os filmes, era preciso fazer a publicidade na montra da tal  
 60 livraria, de maneira que eu comecei a fazer uns cartazes, pequenos anúncios a guache, que o Cine-Clube guarda ainda hoje. Eram umas coisas muito ligeiras, feitas quase no joelho, mas com muita frescura e muito engraçadas.

**I: Eram peças únicas...**

E: Exactamente, tinham que ser. Eram peças únicas porque apenas um cartaz era  
 65 posto na montra para anunciar a projecção de filmes. Mais tarde, estava já na Escola  
 de Belas-Artes como assistente, e um dia, numa mesa da Brasileira, surge a  
 oportunidade de fazer para a Bertrand, as capas dos livros. O António Ramos, editor  
 da Bertrand, estava numa mesa connosco a queixar-se que o gráfico tinha tudo  
 atrasado, já não dava correspondência às exigências das edições, e na sequência  
 70 desta conversa perguntou a um colega meu: “Quem é que eu hei-de arranjar para  
 fazer as capas?”, e esse meu colega respondeu: “Aqui o José Cândido, porque é que  
 não tenta?”, e eu disse: “ Eu nunca fiz capas, mas vamos tentar”. Deram-me um livro  
 para fazer a capa que era o “O Despertar dos Mágicos”, lembro-me perfeitamente.  
 Eu fiz a maquete, depois fui entregar ao António Ramos, ele olhou para a capa e  
 75 disse: “Temos gráfico!”. A partir daí fiz milhares de capas para a Bertrand e às vezes  
 com histórias engraçadas, ou com algumas recusas porque as capas ou eram muito  
 intelectuais, ou não serviam o público a quem se destinavam. Havia sempre uma  
 influência muito grande por parte do editor sobre a minha actuação, mas tivemos uma  
 boa relação. Depois, ainda fiz capas para a Ulisseia, fiz um livro de histórias de  
 80 crianças, estive na Ática, depois na Difel, na Sá da Costa, mas só de passagem  
 porque a certa altura também não tinha tempo para pintar. Eu queria ser pintor mas  
 vivia à conta do design gráfico, o que de facto foi óptimo porque, só com o ordenado  
 da escola que era miserável, não conseguia subsistir.

**I: É interessante perceber que na sua geração, que vem das Belas-Artes, encontra  
 85 no prática do grafismo o meio de subsistência.**

E: O ensino e o design foram de facto os meios de subsistência dos meus filhos e da  
 casa.

**I: Para fechar esta questão, gostaria que recapitulasse as escolas onde aprendeu.**

E: Fiz a António Arroio, o curso de pintura das Belas-Artes, e quando acabei o curso,  
 90 convidaram-me para assistente e lá fiquei até à minha aposentação, há cinco/seis  
 anos.

**I: Tenho agora uma segunda questão que visa conhecer as influências mais  
 significativas do estrangeiro que considera que incorporou no seu trabalho. Há  
 pouco falou nas revistas...**

95 E: Sim, foi através das revistas. Assinei a revista *Form*, que chegava ou não chegava, porque naquela altura havia os conflitos da guerra de África e a Pide, suponho eu, confiscava as edições que vinham do estrangeiro. Umas não chegavam, outras chegavam, uma coisa muito irregular. A revista inglesa *Design* saía regularmente, e eu comprava várias. Comprei também muitos livros de design, que fui emprestando aos  
100 meus alunos e depois desapareceram.

**I: Teve influência do Max Bill ?**

E: Sim, sim , e até tinha um cartaz do Max Bill, que não deve ter subsistido ao tempo.

**I: Esta terceira questão é sobre o seu percurso profissional, mas nas suas respostas anteriores já acabou por situar este percurso.**

105 E: Pois foi. Já falei da Altamira onde estive poucos anos, onde tinha uns patrões que não sabiam o que era o design. Compravam muitas revistas e a certa altura queriam que eu copiasse das revistas. Eu tinha vontade de criar e supunha que era capaz de o fazer. Copiar das revistas era uma coisa que de facto eu recusava e então vim-me embora. Também estive numa empresa de publicidade que se chamava “Ponte  
110 Internacional”, mas também estive pouco tempo, porque voltei para a escola. Não gostei muito daqueles meios de publicidade, era estranho, muitos conflitos, muitas intrigas.

**I: Entretanto também já foi respondendo a esta nova pergunta, mas gostaria de saber quais os contextos social, económico e político das diferentes etapas da sua  
115 vida profissional, e também, de que modo esses contextos condicionaram o seu trabalho.**

E: Fui muito condicionado, sobretudo sobre o ponto de vista político quando foi depois do 25 de Abril. Até para fazer alguns cartazes que me foram encomendados, tive que mudar a imagem porque era muito conflituosa ou muito directa. Lembro-me de uma  
120 vez um dos sindicatos encomendar um cartaz sobre “saúde no trabalho” e eu fiz um coração com um martelo, inspirado na foice e no martelo. O presidente desse sindicato, suponho que nessa altura era o José Luís Judas, achou muita graça, mas considerou que era muito directo ao comunismo, e assim tive que alterar o martelo por uma chave-inglesa. Houve também uns cartazes que eu fiz para o Ministério da  
125 Educação, que me mandaram tapar as partes que eram eróticas. Havia sempre uma interferência muito grande nas coisas que eu fazia. Lembro-me também de uma capa

muito engraçada para o livro “Petain e De Gaulle” e, nos elementos que arranjei, dei mais destaque ao De Gaulle que ao Petain, e o dono da Bertrand não gostou porque ele era “Petanista”, de maneira que recusou a capa. Ao longo do tempo, surgiram muitas coisas dessa natureza, às vezes até anedóticas.

**I: Para seguir as perguntas do guião, tenho agora esta sobre a evolução das tecnologias e de que forma é que elas condicionaram o seu trabalho.**

E: Eu percebo, sobretudo na parte de informática.

**I: Também, mas se calhar era interessante recuarmos à litografia...**

E: Eu ainda fiz um pouco de litografia. Fiz um cartaz que ainda foi impresso em rotogravura, hoje quase não existe, e que foi premiado pela Fundação Gulbenkian, sobre o aniversário da Cooperativa Gravura. Trabalhei muito com a Manuela Pacheco em litografia, off-set. Depois, em relação à informática e aos computadores, para mim foi um desgosto muito grande o seu aparecimento, porque o computador, embora facilite, embora seja uma ferramenta extraordinária, tirou aos artistas a identidade. Eu hoje não sei reconhecer de quem é o cartaz, porque não tenho a pincelada, o gesto, a marca do autor. Antigamente olhava-se para um cartaz e dizia-se que era de fulano, conhecia-se a linguagem, a escrita e a caligrafia do artista. Hoje não, hoje a linguagem é mecânica, embora se consiga atribuir, entre outras coisas, uma linguagem quase humana, isso é possível, mas eu a certa altura não reconhecia os trabalhos dos alunos. Alguns começaram a apresentar os seus trabalhos feitos em computador e a certa altura, quando começava a classificá-los não sabia de quem eram. Se não tivessem assinados eu não os conhecia. Para mim foi uma desilusão, mas é claro que eu estava a funcionar como pintor.

**I: Quer dizer que com o computador se perdem as características de identidade dadas pela mão do autor?**

E: Sim, perde-se a identidade do autor. Eu tenho que reconhecer que é uma ferramenta que ainda hoje não sei trabalhar, porque a tenho recusado. O que eu quero é usar as minhas mãos e cabeça, e pintar.

**I: Este seu testemunho é muito interessante para a minha investigação. Para as gerações mais recentes, o “rato” é uma extensão da mão ...**

E: Eu vi trabalhos de alunos, feitos em computador, formidáveis, porque eram bem concebidos e imaginativos e tinham a linguagem mecânica extraordinárias, mas depois, o toque, a linguagem manual desapareceu completamente.

160 **I: Recuando um pouco... quando me disse que passou pela António Arroio, chegou a ter alguma relação com os desenhadores-litógrafos?**

E: Não, havia a componente litográfica, mas eu escolhi a cinzelagem. Eu aprendi a cinzelar mas só um ou dois anos, mas por acaso foi um erro meu não ter aderido à litografia. Sabe aquilo era muito trabalhoso, estavam a trabalhar na pedra, trabalhar  
165 em pedra mesmo, não havia lá off-set, era mesmo na pedra.

**I: E optou pela cinzelagem. A próxima pergunta, a que também já foi respondendo, é sobre os trabalhos e experiências que queira destacar do seu percurso profissional.**

E: Há uma área que eu gosto muito, que é a área da sinalização e das imagens de empresas, corporativas. Fiz alguns trabalhos muito interessantes, e sempre de grande  
170 síntese, as minhas marcas são muito simples. A da Casa da Moeda é minha e quando o Presidente da Casa da Moeda a aprovou, até fiquei admirado por ter aderido a uma imagem tão despojada, tão simples. Mas eu acho que as imagens corporativas têm que ser muito simples para serem facilmente memorizadas, caso contrário não valem nada, perde-se a comunicação entre a empresa e a própria imagem.

175 **I: E para além da imagem da Casa da Moeda, fez mais alguma que gostasse de destacar?**

E: Fiz a imagem de uma empresa de têxteis do norte, a José Machado de Almeida que apesar de ter sido feita há uns bons 20 anos, ainda hoje a usam. É uma história muito engraçada, não sei se vale a pena contar...

180 **I: Claro que vale!**

E: Então eu a certa altura fui abordado por um irmão do Rui Guedes, que era engenheiro da rede têxtil e que queria que eu desse resposta à marca dessa empresa. Tinham estado em Paris com um *stand*, tinham uma marca, mas apareceu uma parecida e, como eles não estavam registados, tiveram que a abandonar. Depois  
185 foram expor a Milão, e lá alguém lhes disse que estavam no paraíso dos designers gráficos. Decidiram contratar um designer de Milão, mas o homem não foi capaz de dar resposta ao pedido. Então, eu apareço na fábrica para saber o que é que queriam e, no regresso do Porto para casa, fiz a imagem porque me lembrei da flor do algodão,



porque é uma empresa que faz turcos, lembrei-me da flor do algodão, daquele  
 190 raminho branco, e a partir daí, mesmo no comboio, comecei a “esgalhar”. Esgalhei a  
 imagem, e quando cheguei a casa, desenvolvi-a. Quando a viram, ficaram  
 encantados, gostaram imenso e tem sido usada exaustivamente.

**I: E perceberam que não precisavam dos designers italianos...**

E: Exactamente, porque o italiano até os baralhou. Tinha feito dez maquetas, dez  
 195 estudos, todos com cores diferentes, uns vermelhos, verdes, azuis...os homens não  
 sabiam fazer a leitura dessas coisas e ficaram baralhados. Eu perguntei: “Qual é a cor  
 que mais gostam?”, e eles responderam: “Nós gostamos muito do azul”, e eu: “Então a  
 marca fica azul. É o azul-cobalto”. E foi assim.

**I: Esta história passou-se em que ano?**

200 E: Em 1982, por aí, foi há 20 anos. Entretanto, como eu resolvi acabar com o design,  
 deitei tudo fora.

**I: Deitou tudo fora?**

E: Tudo excepto os livros, mas os estudos, as maquetas, o material que usava para  
 fazer design, deitei tudo fora...

205 **I: Porquê? houve alguma razão especial?**

E: Porque quis se pintor. Ainda não sou, nunca se é totalmente pintor, a pintura é  
 sempre uma constante experiência, não é?

**I: Suponho que sim. Gostaria agora de saber quem foram, ao longo da sua vida  
 profissional, os outros peritos da área da comunicação visual? já me falou do  
 210 António Garcia e do Augusto Cabrita...**

E: Havia um que eu admirava muito, o Sebastião Rodrigues, com quem aliás, tive uma  
 ligação muito engraçada. Quando foi aquele concurso para o cartaz do aniversário da  
 Cooperativa Gravura, o regulamento obrigava só a uma imagem, porque o *lettering*  
 depois era com eles, e eu pensei: “Mas o meu cartaz pode ser só *lettering*, portanto  
 215 mando um cartaz em branco, e eles que ponham o *lettering* de maneira que eu  
 ganhe”, mas depois não fiz nada disso. Nessa altura nós estávamos a montar o centro  
 de fotografia lá na Escola de Belas-Artes e tínhamos estado a limpar uma prensa  
 muito bonita, antiga, e eu lembrei-me de fazer uma fotografia com uma aluna a  
 trabalhar na prensa gráfica. Utilizei essa fotografia, fiz por cima uma quadrícula, dentro  
 220 de uns quadrados da quadrícula pus uma mancha amarela, como se fosse uma janela,

e enviei assim o cartaz convencido que eles recusavam, porque não tinha espaço para o *lettering*. Passados dias, telefonaram-me do júri do concurso a perguntar se eu estava disposto a arranjar espaço para por o *lettering* no meu cartaz que era muito bonito. Eu disse que sim mas quis saber quem ia por o *lettering*, ao que eles responderam que era o Sebastião Rodrigues. E assim, o Sebastião telefonou-me dias depois e disse-me: “Ó Zé Cândido, quem vai por isso é você, eu só o vou acompanhar porque a Fundação pediu para eu o fazer, mas quem vai por o *lettering* é o senhor”. E aí entrámos numa amizade um com o outro, numa cumplicidade, destas coisas do design. Ainda fizemos parte de vários júris.

**I: Acompanhou o seu trabalho na revista *Almanaque*?**

E: Conheço o *Almanaque*, mas na altura ainda não o conhecia, e foi através dessa revista que eu comecei a admirar o Sebastião Rodrigues. Os cartazes, tudo aquilo era muito bem pensado. Gostei imenso de o ter conhecido. Era muito divertido, uma pessoa simples, com um humor extraordinário. Mas depois houve o concurso para a imagem gráfica do Instituto Nacional de Estatística, aberto aos empregados que não tinham obrigação nem sabiam dar resposta ao pedido. Eu fazia parte do júri com o Victor Silva e quando chegamos às peças, era tudo um desastre. Então lembrámo-nos de convidar o Sebastião Rodrigues e na reunião com o Presidente do Instituto, vimos que ele não estava bem, já estava com *Alzheimer*. Tirou do bolso um papel, começou a desdobrá-lo e começou a falar duma coisa abstracta, uns traços que tinha feito. De repente alguém chamou ao telefone o Presidente, ele teve que sair, e o Sebastião aproxima-se de mim e diz: “Ó Zé Cândido, eu não quero fazer isto”, assim, com um ar muito triste. Foram levá-lo a casa e daí para a frente começou a piorar. Não sei se conhece o Livro das Notas que ele fez. Acho que levou meses, meses e anos, porque estava sempre preocupado com a cor, já não estava bem. Esse trabalho deve ter saído caríssimo.

**I: Continuando a seguir o guião de entrevistas, entramos agora nas questões sobre o caso específico das publicações periódicas. A primeira pergunta é sobre as publicações periódicas que considera mais significativas em cada uma das suas etapas profissionais...**

E: Eu praticamente só tive uma revista em mãos que foi o *Clube do Coleccionador* dos Correios. Trabalhei muito tempo nessa revista, desde o início até à 3 anos quando eu

achei que agora as disquetes é que prevaleciam, e eu não tinha disquetes para mandar para a tipografia, não tinha computador, fazia as maquetas à mão.

255 Na tipografia achavam muita graça, nos correios também achavam graça porque guardavam as maquetas, suponho eu, algumas eram até quase uma reprodução da fotografia. A certa altura, na tipografia, eu perguntava: “Mas têm dificuldade nas minhas maquetas, a entender a linguagem?”, e eles: “Não, para nós estas maquetas são «canja»”. Eu tinha lá tudo, tinha a composição das cores, punha o tipo de letra,

260 punha tudo à mão, fazia uns risquinhos a indicar o texto, depois punha as indicações de cor, era tudo muito bem esmiuçado. Eles faziam a leitura da página e sabiam tudo. Nunca me atrasei, fui sempre muito correcto na apresentação dos trabalhos, fazia tudo a horas mas, achei que era altura de eu dar aquilo a outros, aos jovens com outros conhecimentos, conhecimentos mais práticos, como a informática, com todas essas

265 ferramentas novas, para as quais eu já me sentia ultrapassado, e achei que era altura de me desculpar dizendo que o que queria era pintar. E era verdade.

**I: Correspondeu também a um desejo seu de se dedicar à pintura.**

E: Também foi, falei com o Luís Duran dos Correios e disse-lhe: “Veja se arranja alguém para continuar com isto que eu não quero”. A certa altura contaram-me que

270 fizeram um inquérito aos assinantes da revista a perguntar o que é que era preciso mudar na revista e eles diziam: “Tudo menos o grafismo”.

**I: Estavam satisfeitos.**

E: Estavam, estavam e devo afirmar que os correios nunca interferiram no meu trabalho, tudo aquilo que fazia era aceite. Mas comecei a ficar cansado, comecei a

275 repetir-me. Claro que eu ia lendo muitas revistas para ver a evolução dos grafismos. Sempre que ia para qualquer lado queria conhecer novas tecnologias, novas técnicas, novas apresentações, novos caracteres porque são coisas que têm sempre uma evolução muito grande. Mas chegou uma altura que eu achei que já não valia a pena. Foi a única revista periódica que desenhei, que era de 3 em 3 meses.

280 **I: Suponho que todos nós associamos os CTT a uma imagem gráfica de grande qualidade.**

E: Têm, têm muita qualidade. Mesmo os selos são os melhores da Europa e do Mundo.

285 **I: Exactamente. Ontem, por acaso, estive a ler a revista *Monumentos* da Direcção Geral do Património. É outro organismo que tem também um cuidado especial com a imagem gráfica das suas publicações.**

E: Sim, também tem. Sabe, nós temos bons gráficos, bons designers.

**I: Há aqui agora outra questão. Ao longo da sua vida profissional, quem foram os seus colaboradores gráficos?**

290 E: Trabalhei sempre sozinho, sempre. Houve uma altura em que eu tive uma empresa chamada “Estúdio de Design 32” que era aqui o número da porta, mas aquela coisa era tão complicada com as finanças e com os impostos, que acabei com isso, comecei a trabalhar com recibos verdes e com direitos de autor, mas nunca tive ninguém comigo, fiz tudo sozinho.

295 **I: Em relação a esta questão sobre de que forma é que a tecnologia condicionou a concepção da produção, acabou por responder agora com a revista dos CTT.**

E: Foi isso, de facto o aparecimento das novas tecnologias é que me deitaram um bocado a baixo. Mas não me sinto com isso triste ou minimizado, porque foi uma sorte, sabe, porque eu andava com isto de pintar a sério e até os meus filhos andavam já  
300 atrás de mim: Vê lá se pintas, vai pintar, acaba com isso”. Em 1991 os meus filhos levaram-me ao ARCO, a Madrid e eu fiquei tão entusiasmado, o que vi de mal é que me entusiasmou e disse: “Eu sou melhor que estes”. Claro que vi coisas fabulosas, evidentemente, mas foram as coisas más que me despertaram mais interesse. Isto foi em Fevereiro de 1991 e eu estava a expor em Maio. Comecei a pintar, furiosamente, e  
305 em Maio estava a expor, e depois ainda fui fazendo algumas coisas gráficas, para a empresa de têxteis. Pinteí-lhes os veículos da frota, muitos camiões, camionetas, carros de carga, automóveis, sempre com a imagem inserida na linha gráfica da empresa. Continuei ainda com os Correios e mais um ou outro cliente, que se tornaram amigos, mas felizmente já não tenho nada, mas de vez em quando vêem-me  
310 bater à porta: “Não quer fazer?” e eu passo a um dos meus antigos alunos.

**I: E agora está mesmo dedicado à pintura.**

E: Agora quero ser pintor, teimosamente ainda quero ser pintor.

**I: Então foi uma boa oportunidade...**

E: Foi, estava cansado, começava a sentir que estava a queimar o meu tempo de  
315 pintor em função do trabalho gráfico e nunca me senti um designer. Eu acho que foi

mais por “Noblesse oblige”, tínhamos que viver, e sobretudo na Bertrand as capas ajudaram-me imenso a sobreviver. Ainda às vezes me falam das minhas capas. Um dia, o Sebastião Rodrigues perguntou-me: “Então, mas as suas capas quais são?” e eu respondi: “Há umas que fiz para a Bertrand que é capaz de gostar porque a coleção é gira, é os “Mistérios de todos os Tempos” e ele disse: “Mas aquelas capas são suas? É que eu gosto imenso das capas desses livros”. Vou-lhe mostrar uns trabalhos. (Mostrando uma capa), esta capa tem uma história engraçada, é uma maquete para uma editora que já não sei qual era. Eu olhei para isto e disse: “Eu detesto este ‘U’, mas o que quer que lhe faça, isto faz parte da família das letras”, e eles: “Mas tem que o mudar”. “Não vou mudar nada, se o designer gráfico criou esse alfabeto com esse ‘U’, eu não vou mudar nada. Ou é com este ‘U’ ou não é com mais nenhum”, e eles responderam: “Então não é com mais nenhum”.

**I: (risos) Não gostaram mesmo desse membro da família.**

E: Pois não. E então eu disse: “Muito obrigado”, e fui-me embora.

330 Tenho aqui outro exemplo de uma maquete para uma revista. O Cardoso Pires inventou uns títulos e eu fui dando as imagens para esses títulos.

**I: É provável que os alunos de hoje, nunca tenham visto uma maquete destas...Ficavam boquiabertos...**

E: Começavam a rir. Eu já não tenho metade das capas que fiz, emprestei muitas para exposições de design gráfico. Diziam-me: “Ah, arranje umas fotografias, umas capas suas para apresentarmos” e depois não me devolviam, e as melhores já foram. Tenho algumas publicações estrangeiras que passaram um ou dois cartazes meus, uns selos, uns selos que vieram publicados numa revista, que era aquele do aniversário do telefone, pedido pelo José Pedro Martins Barata. Houve, aliás, uma história gira que se passou entre nós. Numa determinada altura, pediram-nos uns selos sobre o desporto popular, para incentivar o desporto livre, sem escola, sem ginásio, e eu fiz uma série de selos mas punha os sapatinhos da Nike, ou uns sapatinhos de outras marcas para identificar com o desporto, e os Correios acharam que aquilo era uma coisa horrorosa. E eu disse-lhes: “Mas eu estou a fazer publicidade aos Correios” mas os selos não foram feitos. O Zé Pedro ficou muito zangado e disse-me: “Calcule o que fizeram aos seus selos!”. Ficou muito zangado com os Correios e acho que chegou até a sair de lá, temporariamente, não sei se depois voltou, acho que sim.

**I: Que história curiosa...Em relação à última pergunta: Quais os aspectos positivos e negativos que considera mais significativos, em cada uma das etapas da comunicação visual periódica?**

E: Em relação a essa pergunta, leio todos os dias o *Público*, porque acho um jornal admirável e bem composto. É de facto o jornal mais interessante sobretudo aquele caderno às sextas-feiras.

**I: A Y, com direcção de arte de Jorge Silva?**

E: Acho aquilo muito bem feito, acho muito simples mas com muita força, para mim é das coisas melhores que aparecem nos jornais diários, mas também há aquele caderno do *Diário de Notícias*, aos sábados, mas como compro o *Público* geralmente não vejo. Nesta pergunta há uma palavra, que é as “etapas”, e estas muitas vezes têm relação com o estado da política do país, a situação económica, e acho que as publicações periódicas têm muito que ver com certas situações sociais, e elas são mais ou menos interessantes quando exploram ou não exploram bem essas situações. Ou exploram exaustivamente situações que às vezes não têm significado para as populações ou então, há outras situações em que deviam de facto ter um grande peso e não têm. E essas etapas, a começar pelo 25 de Abril, deram muita importância aos jornais.

**I: Foi um período de “boom”, de explosão de novos títulos...**

E: Depois decaem, depois vêm esses períodos de eleições em que eles têm de facto uma informação muito significativa, e depois têm períodos mortos em que as publicações não valem a pena comprar. Eu, por exemplo, todos os dias leio o *Público*, mas há outros dias que não me apetece, acho que não vale a pena, não acrescenta nada e então deixo passar uma semana e depois volto a comprar para ver se há novidades. É isso.

**I: Muito obrigada Professor. Da minha parte está tudo. Não sei se quer acrescentar alguma coisa?**

E: Há coisas que eu condeno, na informação sobre o design, há coisas que me irritam profundamente. Mesmo os publicitários não sabem o que é o design. Ouve-se dizer “Este carro faz isto e aquilo e tem um bonito design”. Design não é isso. O design está desde a tomada de consciência. O design é o projecto levado às máximas consequências tendo em atenção a forma, a função, a utilidade, e depois a

380 componente estética, como dizia Bonsieppe, são apenas 6% de um projecto de design, e porquê? porque é para tapar o que é o próprio design. Eu na escola usava um termo engraçado acerca da função, da utilidade, do aspecto das coisas, e perguntava: “Para vocês, em função da utilidade, o que é mais importante? uma máquina de escrever ou um foguetão?”, eles diziam logo: “É o foguetão”. E eu voltava  
 385 a perguntar “Mas em utilidade, qual é o mais importante?”, eles ficavam baralhados. Então, neste exemplo eu dizia: “É a máquina de escrever, porque a máquina de escrever usa-se para escrever um milhão de cartas, e o foguetão só serve uma vez. Vai por lá em cima o satélite e desaparece”. É uma questão de utilidade. E onde está a utilidade agora? Está posta de parte, como esta história do design ser uma coisa  
 390 bonita, é o bonito das peças.

**I: Já há uns anos que se fala de “design de autor”...**

E: O que é errado. O design é para as grandes massas, não é? eu também usava, como exemplo, a comparação entre uma ceifeira, que é uma coisa horrorosa de aspecto, e um Rolls-Royce que é uma coisa bonita, e dizia: “Mas vejam bem a função  
 395 de um e de outro, vejam lá o que é bom e o que não é, e a importância no aspecto das coisas, na parte estética, o que importa é a sua função e a sua utilidade nas peças. Depois vem o “design de autor” que traz cadeiras em que não nos podemos sentar, porque o que importa é o aspecto exterior das coisas. Pegamos numa chavena e ela desequilibra-se, porque a asa não está feita de acordo com a nossa mão, acontece  
 400 muito isso no design. No outro dia estava a ver aquela parte do filme do Zorro, com o Banderas, em que o mau da fita diz: “I have a design to Califórnia” ou seja, eu tenho um projecto para a Califórnia. Tinha a ideia de mudar aquilo tudo.

**I: É uma palavra muito apetecível ...**

E: Pois é.

405 **I: Muito obrigada.**





## Entrevista a Henrique Cayatte

23 de Dezembro de 2004

Atelier Henrique Cayatte

**I: Antes de darmos início à entrevista gostaria de lhe explicar que esta pressupõe a livre expressão do entrevistado sobre as áreas a abordar. Existem, no entanto, algumas questões para as quais se pede uma resposta mais sistematizada porque são essas respostas que vão ser objecto de análise comparativa com os depoimentos de outros entrevistados.**

E: Então, como é que quer fazer a entrevista?

**I: Como é que gostava? Quer seguir o encadeamento das perguntas do guião?**

E: Por mim tudo bem. Portanto, com quem é que eu aprendi, quem foram os mestres, quais os outros locais de aprendizagem? Bom, com quem aprendi, aprendi com quem me merece um enorme respeito que são os mais velhos. Isto no plano directo. Aprendi com o meu Pai, que era arquitecto, aprendi sobretudo a ver, aprendi a olhar, aprendi a compreender coisas que são críticas e têm de ser decodificadas tanto para a arquitectura, como para as artes plásticas, como depois para aquilo que eu viria a fazer mais tarde, o design. Muito importantes foram, também, os livros que ele tem e que ele tinha e a vida de atelier. Depois, fui aprendendo com pessoas como Sebastião Rodrigues, que teve para mim uma importância capital; com o João da Câmara Leme, avô dos meus filhos, entretanto também já falecido; com mestres no estrangeiro que não eu conheci pessoalmente, alguns vivos, outros já não, mas que através de muita publicação especializada, eu fui descobrindo.

Todas estas origens, para mim, foram fontes de aprendizagem e isto é válido para pessoas tomadas individualmente, é válido para momentos históricos, para correntes históricas. Por exemplo, uma fonte de aprendizagem é os cartazes da Revolução Francesa. Eles valeram-se, à época, das fontes tipográficas que existiam e usaram uma letra completamente inadequada mas que, no fundo, passados duzentos anos, dão peças de design tipográfico extraordinárias. Ainda por cima os cartazes que saíam eram todos impressos a preto sobre fundo branco e depois tinham uma intervenção manual com cor: havia uma pincelada em vermelho, havia marcas feitas

35 manualmente, o que faz com que não existam dois cartazes iguais, o que é muito interessante. Outras fontes de aprendizagem são a Bauhaus, a Escola de Ulm... O século XX é, para mim, uma fonte extraordinária no cruzamento das artes decorativas, do design, da arquitectura, da pintura, da escultura, das artes gráficas. Já viajei por muitos países e tive a sorte de me ter cruzado com algumas situações que foram críticas do ponto de vista do desenvolvimento e, em idades em que se há impactos positivos, nós ficamos indelevelmente marcados. Uma dessas situações aconteceu quando eu tinha dezanove anos e ia viver para a Finlândia. Atravessei a Europa de comboio, parei uma semana em Paris e dou comigo no Centro Pompidou, todos os dias, a ver a mesma exposição durante uma semana. Foi a exposição Paris--Moscou, como depois apanhei a Paris-Berlim, como depois apanhei a exposição Paris-Paris. Tive a felicidade de ter visto essas exposições e isso influenciou decisivamente o meu trabalho. Nessa altura, o máximo que havia eram projecções de filmes e utilização de som mas, quando chegaram as novas tecnologias, eu resisti ao seu deslumbramento e passei a usá-las sempre com a preocupação de passar para o visitante de uma exposição as informações que respeitassem o trabalho de investigação. Portanto, aprendi desta forma. Estudei na Finlândia, fui aluno extraordinário na Universidade de Belas-Artes de Helsínquia, fui estudante de pintura nas Belas-Artes em Lisboa, que abandonei a meio por uma questão de sobrevivência.

**I: Pode explicar a razão, ou as razões dessa decisão?**

E: Quando cheguei ao 3º ano disse: “Vou-me embora, não aguento mais isto”, mas tomei essa decisão maduramente. Estive um ano para tomar essa decisão e houve factores de ordem pessoal que influenciaram também. Quando entrei na escola, entrei muito feliz, isto é, tinha feito um intervalo na minha vida, tinha acabado o liceu, tinha andado envolvido nas lutas associativas, antes e depois do 25 de Abril, e depois, quando acabo o 7º ano, decido ir um ano para a Guiné-Bissau, como cooperante voluntário. Na Guiné-Bissau percebo claramente que a pintura vai ser instrumental, vai ser fundamental do ponto de vista do acesso a determinados conteúdos. Eu considerava-me, à época, talvez um pouco mais preparado do que a média, porque tinha precisamente esse *background* do meu pai, dos amigos dele e do mundo que eu tinha conhecido e vivido até aí. Mas, foi muito interessante porque eu decidi colocar-me numa posição completamente ao contrário, que foi “Eu não sei nada disto, vou

65 começar tudo de novo” e apanhei uma tremenda desilusão. Tenho que acrescentar a  
 sensação agradável de pela primeira vez estar num espaço físico, numa escola e ter,  
 em princípio, colegas que tinham um pouco o mesmo pulsar que eu. Sobre o ponto de  
 vista dos amigos e dos colegas, a experiência foi fascinante, foi muito interessante,  
 guardo ainda grandes amigos da faculdade. A relação com alguns professores foi  
 70 excelente, um dos que mais me marcou foi precisamente o Sena da Silva, que era um  
 homem dum enorme brilho, e fixei muitos outros como Jorge Pinheiro, Jorge Vieira e  
 outros professores que me marcaram muito e que foram fundamentais na minha  
 formação. Quando cheguei ao 3º ano, coincidindo com a doença de uma pessoa muito  
 querida de família que depois acabou por morrer, e embora eu fosse o coordenador da  
 75 Associação de Estudantes, pura e simplesmente quis sair da escola. Já trabalhava na  
 área editorial, já fazia ilustração, já fazia capas de livros, como *free-lancer*, e  
 conseguia fazer coabitar as duas coisas. Em 1984 ou 1985, saio da escola e o meu  
 filho tinha nascido em Novembro de 1984.

Já lá voltei muitas vezes para falar em conferências, mas é uma coisa estranha a  
 80 escola convidar um tipo que não acabou o curso. Depois, houve uma coisa muito  
 engraçada porque convidaram-me para dar aulas na escola. Nunca tinha pensado  
 nisso. Eu, o Pedro Cabrita e outras pessoas fomos todos chumbados pelo Conselho  
 Científico. Mas, fomos chumbados rigorosamente pelo mesmo princípio que era  
 aquele que eu tinha detectado enquanto aluno, ou seja, fecho à inovação, fecho à  
 85 abertura e acantonamento do *establishment* da escola, nesta perspectiva: um dia,  
 estes alunos vão ser concorrentes dos próprios que lá estão. Isto é completamente  
 perverso!

Hoje dou aulas em Aveiro, tenho um enorme prazer em lá estar porque tenho alunos  
 motivados, as instalações são óptimas, a direcção do departamento é altamente  
 90 estimulante, e acho que é assim que se ensina e se aprende. Portanto, esta minha  
 formação foi feita muito dentro das paredes de uma escola, mas também muito fora,  
 muito na rua, muito lendo, muito conversando com pessoas da área que eu tive a  
 felicidade de ir encontrando e acho que curiosamente é a parte da minha vida que eu  
 transferi em termos de valores, quase que instantaneamente, para os meus filhos. Eu  
 95 tentei transmitir-lhes que uma pessoa não aprende exclusivamente naqueles sítios  
 onde é suposto estar a aprender. Hoje, aliás, e o Eco fala disso de uma forma muito

interessante, há esta ideia da fragmentação da chegada da informação ao cidadão e, ao mesmo tempo, o que isso provoca como fragmentação da atenção, como um estilhaçar da economia da atenção. Quando eu era miúdo, o ensino era muito mais direccionado, ou era bom ou era mau, público ou privado, dependia muito do professor, mas os canais eram muito restritos e tudo tinha um tempo muito mais lento. Não terá havido, salvo algumas excepções, grande diferença na forma de aprendizagem entre o meu pai e o meu avô. Não terá havido grandes diferenças no tempo de aprendizagem e na posição de um aluno perante um professor ou um conteúdo, independentemente de se actualizar matérias, de haver avanços do ponto de vista pedagógico. Agora, entre eu e o meu filho, a mudança é radical. Há um corte, uma separação, um corte epistemológico claro, e há aquilo a que os técnicos chamam um choque cultural, claramente, porque convém não esquecer que quem ensina estes miúdos, que estão a protagonizar este choque cultural, são as pessoas da minha idade, um pouco mais novas, um pouco mais velhas mas, para todos os efeitos, foram formados de acordo com estes paradigmas.

**I: Em relação à segunda pergunta, já acabou por ir respondendo...**

E: Já falei sobre as influências do estrangeiro mas há umas variáveis que ainda não referi. Uma das coisas que mais me marcou, quando eu fui viver para a Finlândia, foi chegar a um universo que eu conhecia moderadamente. A mãe dos meus filhos tem dupla nacionalidade, ela é portuguesa e finlandesa, e quando cheguei a Helsínquia, vindo de um Portugal, em 1977, deparo-me com um fosso cultural, de cidadania, de tudo, gigantesco entre dois países da Europa. O primeiro choque é o choque da qualidade em todas as esferas da sociedade. As casas são bem construídas, as pessoas preocupam-se com o problema da qualidade, o carro tem qualidade, o ensino tem qualidade, o objecto tem qualidade. Claro que há traços da cultura finlandesa que não têm nada a ver com a cultura portuguesa e, sobre esse ponto de vista, é um choque: o choque do silêncio, o choque da incomunicabilidade, o choque do frio, mas também a tentativa que eles fazem, genuína, de tentar contornar isso. Claro que eles não são latinos. Sob este ponto de vista nós temos sol e praia e eles não têm, mas tentam compensá-lo de outra forma e tiram partido das coisas que têm, tiram um partido extraordinário da neve, por exemplo. Como é evidente, eu tinha uma tradutora

preferencial que era a Ana e, portanto, fui conseguindo descodificar novas linhas que um estrangeiro, que não domina a língua, não conseguia.

- 130 Do ponto de vista profissional aprendi, basicamente, duas ou três coisas que são pontos centrais da minha conduta. Primeiro, é o princípio da ética. Aprendi que, apesar de poderem haver problemas gravíssimos no foro pessoal, entre dois colegas do mesmo ofício eles têm um enorme respeito pelo trabalho um do outro. Eu nunca fiz intriga no plano pessoal, porque razão faria intriga no plano profissional? E, portanto, se isto poderia ser um traço da minha personalidade, foi reforçado com uma coisa que, independentemente da personalidade das pessoas é, arriscaria dizer, fundamental. Portanto, senti que o exercício de uma actividade profissional, só por si, é entendido como um bem escasso e merecedor de enorme respeito, até porque as pessoas posicionam-se perante o trabalho de uma forma completamente distinta dos portugueses: o alibi não é usado, é uma cultura de rigor e de procura desse rigor. Penso que o segredo está em não incrustar num excesso de rigor ou num excesso de formalismo para poder ir juntando o melhor dos dois mundos. Isso, para mim, foi crítico. Depois, fui viver seis meses para a Suécia e percebi, com algumas variações, que havia o mesmo ambiente. Na Suécia tive uma experiência de outro tipo, tive uma experiência mista num atelier de design e numa agência de publicidade. Aliás, eu tive dois contactos efémeros, muito efémeros, com a publicidade: um na Suécia em que eu não trabalhei em publicidade necessariamente, estive a trabalhar em letra, em tipografia e em caligrafia para um trabalho, o outro, efémero – seis meses – em Portugal. Mas, percebi que era o mesmo mundo, aliás houve uma colonização grande da Finlândia pela Suécia.

- 150 Por outro lado, a minha família é francesa, o nome Cayatte é de origem francesa, sou bilingue e portanto tive uma ligação muito grande à cultura francesa, que está em perda há muitos anos. Aliás, nestes Encontros de Lurs onde vou todos os anos, e onde já fiz algumas conferências, é notório o convite cada vez mais insistente a pessoas que vêm de fora do mundo francófono, e o mundo francófono aqui inclui também o Canadá, a Bélgica, a França e outros países.

- 155 A cultura anglo-saxónica no design é incontornável e depois, enfim, de uma forma mais distanciada, mas com um enorme interesse, faço referência ao Japão e a outras latitudes que estão aparentemente mais longe da nossa. Isto, no que diz respeito ao

160 estrangeiro. Isto é válido para profissionais, ou seja, se eu identifico pessoas em Portugal que, para mim, foram críticas e por quem tenho uma enorme admiração, isto também é válido para os estrangeiros. Pegar em entidades como o Raymond Loewy ou pintores como o David Hockney, porque há aqui miscigenações. Há coisas que vêm das artes plásticas, há coisas que vêm da arquitectura como Alvar Alto, quer  
 165 dizer, não necessariamente o Álvaro Siza, que é um excelente arquitecto e eu gosto muito do trabalho dele, não é necessariamente o Eduardo Souto Moura ou o Carrilho da Graça na área da arquitectura, não necessariamente apenas os designers, o Sebastião Rodrigues, o João da Câmara Leme, o Victor Palla, homens da geração dos anos cinquenta, sessenta e, alguns até mais para trás, que participaram nas coisas do  
 170 Estado Novo, na Exposição do Mundo Português, o Fred Kradolfer por exemplo, e tantos mais.

Portanto, sobre esse ponto de vista, eu sou bastante eclético e tenho um enorme prazer em ter influências. Essas influências não nos podem conduzir à cópia, não nos podem conduzir ao plágio, mas a influência é uma coisa muito saudável. Desconfio  
 175 sempre de quem não perfilha influências, porque desconfio logo que essas pessoas estão muito viradas para si mesmas e muito preocupadas em manter um discurso muito egocêntrico.

**I: E em relação ao seu percurso profissional, como o situa?**

E: O meu percurso profissional caracteriza-se da seguinte forma: começo com o  
 180 trabalho de ilustrador *free-lancer*, ainda estudante universitário. De resto, o meu primeiro trabalho de ilustração, curiosamente, passa-se na Guiné-Bissau, onde eu era professor e me confrontei com a inexistência de livros. Eu era professor de Português nas Forças Armadas, a Ana, mãe dos meus filhos, também e, então, confrontamo-nos com a inexistência de livros porque as Forças Armadas não tinham meios. Então, sob  
 185 orientação da Ana, fizemos uma recolha de textos de língua portuguesa dos diversos países africanos, de Portugal e do Brasil e, com esse material, fizemos uma selecta que tinha como preocupação atravessar o tempo, tinha muitos textos da contemporaneidade. Para estudar a dimensão do livro, fui medir a largura do tampo da escola e percebi que, se ligasse duas folhas A4 ao baixo, a largura era igual ao livro  
 190 aberto, não excedia o tampo da mesa e, uma pessoa quando se sentava e abria o livro juntamente com os dois braços, tinha uma medida muito articulada com o próprio

corpo e com o próprio espaço. Então, dividimos a folha da esquerda ao meio na vertical e depois a folha da direita ao meio na vertical. Começava com uma ilustração minha, sobre esse texto, em bicromia, depois tinha o texto, ele próprio com as referências de quem era o autor, depois tinha uma exploração gramatical e de vocabulário e tinha uma pauta para eles poderem escrever. Isto é o raciocínio do design!

**I: Estar atento e dar resposta às necessidades dos utilizadores.**

E: Exactamente. Olhei para a mesa, olhei para o corpo, olhei para a inexistência de materiais, olhei para as valências que tinham que estar ali, e fizemos dezenas desses livros. Penso que ainda há um na Finlândia, em casa da mãe da Ana. É aqui que eu considero o momento fundador do meu trabalho enquanto designer: em 1980 na Guiné-Bissau. Depois, venho para Portugal, vou para Belas-Artes, trabalho como ilustrador, faço capas de livros, depois paginações e, de repente, começo a aprender muito sobre o processo de produção de livros e começo a trabalhar em permanência com editores. Sou convidado para Director Gráfico da *Editorial Caminho*, entre 1985 e 1988, e aí tenho a oportunidade de fazer uma articulação entre a ilustração e o design. À medida que o tempo foi passando, fui trabalhando progressivamente em design associado à informação, design associado ao espaço público, à arquitectura também e, portanto, houve progressivamente na minha vida profissional uma abertura de áreas. Cada entrada em áreas novas, obrigou-me a estudar, obrigou-me a aprender, obrigou-me a falar e a ver outras experiências. Quando faço o meu atelier, que vai completar quinze anos este ano (2005), pude optar pelo tipo de esforço que o atelier podia realizar. Peguemos no exemplo da multimédia: temos valências teóricas de multimédia aqui dentro, ou seja, percebemos o universo, percebemos como é que se desenha, como é que se cria, como se constrói, a articulação dos conteúdos, ergonomia, engenharia de sistemas, etc...Mas o atelier discute o chamado design funcional duma peça multimédia, seja um *site*, seja um CD, faz aquilo que poderíamos chamar aqui, de uma forma restrita, o design gráfico final; depois, temos horas e horas de compatibilização com a equipa de engenharia de sistemas, que é exterior ao atelier, ou mesmo com trabalhos específicos de design multimédia, eu escolho pessoas da minha equipa que tenham uma formação mais específica nessa área...Não me interessa estar a produzir aqui dentro *sites* e, portanto, perceber onde o

225 esforço pode ser posto no sentido de tirar maior partido, não económico, porque não é  
 isso que me rege. O meu raciocínio não é dirigido por aí, claro que é preciso haver  
 dinheiro para pagar salários, para pôr este atelier a andar, com certeza, mas isso não  
 é a mola condutora. Sempre vivi do meu trabalho, a minha equipa também, o que faz  
 mover este atelier é um interesse por um determinado projecto. Portanto, a minha vida  
 230 profissional foi feita desta maneira com outra característica a somar a isto tudo: é que  
 eu acho que há um gravíssimo equívoco no processo da encomenda quando não é  
 ocupado um território de ninguém, que existe entre o cliente e o designer. É por isso  
 que muitos dos mais importantes projectos da minha vida, não estou a falar do meu  
 trabalho na *Expo*, não estou a falar do meu trabalho na *Dom Quixote* ou na *Caminho*  
 ou na *Ler*, mas por exemplo no *Público*, na *Egoísta*, na *Exposição Liberdade e*  
 235 *Cidadania*, na *Exposição dos 250 anos do Terramoto* que estamos a preparar para o  
 fim do próximo ano, etc... são projectos que nascem aqui com outras pessoas, e que  
 nós construímos o dossier, construímos um projecto e vamos propô-lo. Esta atitude  
 pró-activa é quase inexistente no design em Portugal. O que é que acontece?  
 Acontece que se não há esta consciência pró-activa, e isto não tem a ver, felizmente,  
 240 no meu caso, com falta de trabalho, antes pelo contrário, tem a ver com o nós  
 acharmos, aqui no atelier, que há coisas que gostaríamos de fazer, que poderíamos  
 ser úteis do ponto de vista da educação para a cidadania, por exemplo, e todos esses  
 projectos têm a ver com isso. Já quando foi a *Exposição de Engenharia*, há um  
 momento fundador em que me convidam para eu integrar o comissariado e, portanto,  
 245 eu estive, desde o início do processo, a avaliar os conteúdos, a discuti-los e a desenhá-  
 los.

**I: Essa exposição não foi decorrente de um trabalho de doutoramento?**

E: A *Exposição de Engenharia* foi com o Professor Manuel Heitor e, como era na  
 altura em que eu estava a fazer a *Expo*, combinámos um jantar no restaurante Isaura  
 250 para não ser muito longe da *Expo*. Esse nosso primeiro encontro foi em 1996, e a  
 exposição só se veio a inaugurar em Janeiro de 2002! Há processos destes que  
 demoram quatro, cinco, seis anos. Vou-lhe dar outro exemplo: vai inaugurar este ano,  
 penso eu, uma exposição sobre os refugiados da 2ª Guerra Mundial, na Figueira. Foi  
 uma ideia minha e da historiadora Margarida Magalhães Ramalho, uma amiga minha,  
 255 e pensámos onde os refugiados se centraram mais na 2ª Guerra e como destino final



seleccionámos a Figueira. Fizemos o *dossier* e fomos propor a exposição à Câmara da Figueira com o nome *Sinais de Fogo*, na senda do livro do Jorge de Sena que se passa na Figueira. Este projecto está na Câmara da Figueira para aprovação há anos... Temos no atelier dois ou três projectos que estão neste momento no frigorífico para não se estragarem, e se calhar vêm cá para fora daqui a três ou quatro anos, e isto é crítico porque obriga a um esforço enorme de vencer incompreensões, vencer a inexistência de orçamentos, etc. É mais fácil um designer colocar-se deste lado da mesa e, acriticamente, receber uma encomenda. Mas não é assim que estou na profissão!

260

265 **I: Com este seu testemunho, já foi mencionando as facilidades e dificuldades encontradas no decurso do seu percurso de trabalho...**

E: Sim, e uma delas é que há uma deficientíssima percepção do que é o design. Num país com poucas elites e pouco preparado como Portugal, as pessoas tentam complicar muito a leitura que fazem da arte. O objecto artístico tem que ser uma sedução, e essa sedução pode ser ao coração ou pode ser à razão ou pode ser aos dois ao mesmo tempo, e os instrumentos de avaliação de fruição de uma peça de arte não são suficientemente claros no coração e na cabeça das pessoas. No que diz respeito à arquitectura, no que diz respeito ao design, nas disciplinas de projecto, a comunidade, a sociedade têm que perceber a sua utilidade social. Como as pessoas estão recheadas de objectos à sua volta, umas, num nível um pouco superior, conseguem perceber a destriça entre um objecto de qualidade, nas suas diferentes variáveis funcionais, estéticas, etc., e um objecto de não qualidade. As pessoas percebem que um objecto não tem qualidade porque pagaram trezentos escudos e, ao fim de uma semana, o objecto partiu levando as pessoas a relacionarem a falta de qualidade ao baixo custo e isto é uma rotura violentíssima na relação das pessoas com os objectos. Um equívoco gravíssimo foi considerar que o design é uma coisa de elites. São estas algumas das incompreensões que existem no design em Portugal. Só há relativamente pouco tempo é que os designers portugueses definiram a sua profissão em termos de identidade porque, embora já fizessem design, não se auto-definiam como designers, mas sim como escultores, pintores, desenhadores, artistas gráficos, ilustradores, paginadores, etc.

270

275

280

285

**I: Mas também já há formação académica em design.**

E: Há formação académica e começa a haver doutorados. Falta que os clientes, os encomendadores, os industriais, como quisermos chamar, e os consumidores, percebiam para que é que serve o design. Uma base que para mim é crítica, é a minha estrita independência relativamente aos meus clientes, fornecedores ou colaboradores, e a minha estrita independência relativamente a questões políticas, económicas, religiosas, etc... Eu sou um cidadão empenhado activamente na vida do meu país, sou um cidadão participativo, não estou há vinte e cinco anos filiado em nenhuma organização política, mas não prescindo da minha posição, não estou é alinhado. Isto tem vantagens e inconvenientes: o facto de não estar alinhado permite--me pensar mais livremente e agir mais livremente, portanto, não devo nada a ninguém; o facto de não estar alinhado, significa também que não tenho um *lobby* por mim. Isto também é válido na perspectiva religiosa e, embora seja completamente tolerante com todas as opções religiosas não fundamentalistas, não sou baptizado, os meus filhos não são baptizados, não me casei, não aderi a um conjunto de códigos e houve caminhos que eu não segui. Mas, tenho amigos em todos os credos e em todas as fés, participo em fóruns que me pedem sem qualquer tipo de exclusão, mas também há *lobby's*, sei onde é que eles estão, sei como intervêm, sei como funcionam, e não gosto.

**I: Está atento.**

E: Estou muito atento! E, portanto, estas são as facilidades e dificuldades. Enorme dificuldade no trabalho com o Estado: o Estado paga mal e paga fora do tempo e, precisamente por causa desses meus princípios de cidadania, porque a minha actividade diária tem uma enorme marca de cidadania, que é uma palavra que eu gosto, não quero deixar de trabalhar com o Estado. Mas, o Estado desafia-nos diariamente porque demora um ano e meio, dois anos, três anos a pagar e para o inverso, é cego.

**I: O Estado não pratica as ideias da cidadania.**

E: Não pratica não!

**I: A próxima pergunta tem como objectivo contextualizar as diferentes etapas da sua vida profissional.**

E: Há aqui uma etapa que, para mim, é incontornável, um dos momentos mais belos da minha vida: o 25 de Abril. O 25 de Abril permitiu-me duas coisas fundamentais e a

320 primeira foi não ir à guerra. Quando aconteceu o 25 de Abril, eu tinha dezasseis anos e já se prefigurava na família a minha partida para o estrangeiro para não ir à guerra. Mas, eu já tinha trabalho associativo e político, no qual estava bastante empenhado, e os meus pais estavam longe de imaginar onde eu estava envolvido. Tinha nessa altura uma divergência: eu achava que devia entrar para a tropa, mas depois devia sair como  
325 acto de rebeldia contra o sistema e como acto de contestação à ditadura, isto é, entrava e depois desertava em vez de sair, por exemplo, para o estrangeiro antes de entrar.

**I: Como protesto, como contestação à situação política?**

E: Contestação assumida. Houve de resto pessoas minhas amigas, um deles já  
330 morreu, há relativamente pouco tempo, que entrou, fez a recruta, tirou o curso de piloto da Força Aérea e fugiu com um jacto. Outro, que desviou da cartografia dos Serviços Cartográficos do Exército as cartas militares da Guiné-bissau. Ou seja, a ideia era poder atacar o sistema por dentro. Isto tinha a sua conta, peso e medida porque, obviamente, se eu fizesse a recruta e me pusessem à frente da máquina de escrever,  
335 não ia fugir com a máquina de escrever, como é óbvio. Felizmente o 25 de Abril apareceu e não tive que me colocar nessa posição.

O 25 de Abril e tudo o que se seguiu foram únicos. Os meus filhos cresceram na liberdade na responsabilidade, uma liberdade assumidíssima, muito interessante. O Simão tem vinte anos e a Íris tem dezoito anos. São hoje dois jovens muito bem  
340 formados que se articulam muito bem com o mundo contemporâneo. Lêem muito, mas também usam a consola de vídeo, mas também usam a câmara digital; vêem televisão, mas também vão ao teatro e também vão à ópera. No outro dia, estava no jantar de anos da Ana e a certa altura disse: “ Ainda tenho que me meter no carro para ir dormir a Guimarães. Tenho de lá estar de manhã, e depois, à tarde, tenho que ir a  
345 Aveiro dar a minha aula”, e o Simão disse: “Eu vou contigo”. Veio comigo e fomos a conversar sobre muitos assuntos e depois, para baixo, viemos parte importante do caminho, eu que gosto muito de Jazz, tenho o carro cheio de música Jazz, viemos a ouvir Beethoven, e meia hora antes o Simão tinha posto música Tecno. Esta flexibilidade, eu acho que é crítica, e tanto eu como a mãe deles tentámos transmitir-  
350 lhes isso, e acho que o conseguimos.

Eu vivi o 25 de Abril também muito nessa perspectiva, por influências da minha família estrangeira, por essa cultura que vinha de fora. O meu pai assinava uma série de revistas que vinham do estrangeiro. Havia um mundo que me chegava às mãos através dos livros e das revistas, com certeza. Mas, o que se passou aqui, naquele momento da construção da personalidade, foi especial e portanto é complicado quando os meus filhos me dizem: “Mas vocês naquela altura, independentemente das vossas ideias, vocês tinham causas em que acreditavam e nós, hoje, não temos”. E eu respondo-lhes que isso não é verdade, que não há o direito de dizer que não há causas. Claro que há causas! Há outras causas, não são as mesmas. O País está num estado indiferente, as pessoas estão num estado indiferente.

**I: Estamos um pouco sem bússola, não acha?**

E: Sim, mas há outras causas e eles próprios podem ser construtores de causas.

**I: O que confirma a importância da educação para a cidadania.**

E: Com certeza. Portanto, o contexto social, económico e político é este, ou seja, cultivando esta independência, que para mim é crítica. Vou dar-lhe um exemplo: no Centro Português de Design, há uma semana, mandei uma carta aos partidos políticos com representação parlamentar a dizer basicamente isto: “Fomos aos vossos programas e não encontramos uma única vez a palavra design. Os senhores, nos órgãos de comunicação social, falam em inovação e em competitividade; não percebemos como, se o design não está sequer em cima da vossa mesa de trabalho”. Construímos a carta de forma a que todos os partidos com representação parlamentar percebessem que aquilo era uma carta enviada a todos, pedindo uma audiência para uma troca de impressões sobre estas matérias. E eu, enquanto Presidente do Centro Português de Design, tenho que fazer isto. Depois, ou sou ingénuo e fico de boca aberta à espera que eles me respondam, ou digo: “Bom, eles não me vão responder porque se calhar têm coisas bem mais importantes para o futuro da nação”. Mas isto deixa-me campo aberto para depois, com essa independência, exercer como designer, uma pressão de cidadania sobre os partidos políticos que vão estar à frente das autarquias, da presidência, do governo, do parlamento. E há várias formas de fazermos essa pressão: nas acessibilidades dos espaços públicos, na percepção de que o design envolve variáveis económicas, culturais e sociais, de dar a perceber que não existe inovação sem o design. É certo que também não acontece design sem

inovação, mas a primeira variável é crítica, ou seja, não consigo ser um bom designer se eu não incorporar processos de inovação no meu processo conceptual e projecto de desenvolvimento, como é óbvio. Mas o que é facto é que não existe inovação na sociedade, nas empresas, e nas indústrias se não houver design.

Nós temos industriais riquíssimos neste país que dizem: “Mas se eu cheguei aqui sem designers, porque razão preciso agora dum designer?”. É uma atitude de enorme arrogância, de enorme atavismo, porque se esta indústria viveu muito de cópias de modelos do estrangeiro, isso agora acabou, com a globalização isso acabou tudo. Por isso agora, ou sobem na cadeia de produção e vão a montante à inovação, a novos materiais, a novos produtos, a novos processos, etc., ou se aposta a jusante na cadeia de produção, ou morremos todos porque vai tudo para a Birmânia, para a Tailândia e para a China, etc. E portanto, isto vai fechar fábricas, vai levar gente para o desemprego, vai criar crise. Já está a criar. Fico preocupado quando vejo colegas que se abstraem disto. Os designers de equipamento são, sob esse ponto de vista, muito mais consciencializados: vão para a fábrica, lidam com os materiais, lidam com as máquinas, estão no meio da poeira, do barulho, falam com os industriais, falam com o operário, etc. Os designers de comunicação estão no mundo do colarinho branco e, portanto, estão em mesas e salas assépticas, em reuniões com editores, directores de marketing, gente da publicidade, gente dos mais diversos sítios, mas já a um outro nível de conversa que os afasta muito desta realidade. Só quando ela os toca muito é que eles despertam. Centram-se muito mais do lado da marca pessoal. Não quer dizer que não haja designers com marca pessoal, até é saudável que haja mas, se um designer é contratado para trabalhar numa editora e tiver que ir fazer capas ou *layouts*, ou estudos para livros que estão integrados numa colecção que já existe há vinte anos e vai existir outros vinte, porque essa é a opção comercial da editora, tem que ser humilde. Mas se a editora diz: “Desenha uma colecção nova”, então já tem a possibilidade de deixar a sua marca. Como em tudo na vida, há alturas que a pessoa pode fazer isso, outras não.

Estes são os contextos. Obviamente que o país cresceu muito nestes trinta anos de democracia. Tivemos, de facto, aqui um salto extraordinário. Quem nos visita de fora acha que sim mas, também acho que em muitas esferas já devíamos ter muito mais qualidade. Desde o polícia de trânsito ao político, estamos a assistir aqui a um fosso

415 de degradação enorme de qualidade e é triste ver que, muitas vezes, os serviços ou os objectos, ou os modelos que têm mais qualidade, ainda são maioritariamente importados. Foi por termos entrado para a União Europeia que fomos obrigados a usar cintos de segurança, porque a legislação o exige e porque, entretanto, começamos a ter vergonha das nossas estatísticas de mortes nas estradas. Começámos então a  
 420 intervir na estrada, atacando uma série de variáveis mas foi por pressão estrangeira. Não chegámos lá por nós e isso é uma coisa que me perturba. Enquanto não afinarmos em Portugal uma certa mentalidade, vemos os estrangeiros a chegar...e nós só temos designers portugueses no estrangeiro, se eles forem para lá viver. Já há muitos e bons a viver no estrangeiro mas os portugueses a trabalhar a partir de Lisboa  
 425 ou do Porto ou de outro sítio qualquer para o estrangeiro, ainda são muito poucos. Mas, eu estou em crer que estes programas de intercâmbio universitário, os *Erasmus*, a própria globalização da economia, aqui no bom sentido, de intercâmbio e de troca, pode abrir muito. A *Internet* abre muito, há micro equipas a trabalhar em rede e há coisas, sobre esse ponto de vista, muito interessantes. Mas este é um contexto  
 430 movediço. Acho que nós não devemos funcionar muito com receitas. Hoje em dia, temos de estar muito atentos, tentar estruturar uma espinha dorsal de raciocínio, uma espécie de uma grelha muito maleável e não tentar encaixar a realidade dentro da nossa teoria.

**I: Mas para isso é necessário formar, educar, no sentido de “aprender a pensar”...**

435 E: Mas, assim como no decurso da nossa vida profissional, própria e íntima, nós passamos por diversos estádios, com a nossa relação com o corpo, com aquilo que nos rodeia...A primeira capa do livro que fiz em Portugal para uma editora, foi para os *Livros Horizonte* e lembro-me de me levantar às sete horas da manhã e ir espetar o nariz na montra da livraria, à espera que o livro estivesse na montra. Obviamente, hoje  
 440 já não faço isso, tudo tem um tempo...Isto para dizer que com vinte e cinco anos de profissão já deu para ver livros meus, capas de livros meus ou ilustradas por mim, que já fizeram todo o seu ciclo de vida e hoje estão nos alfarrabistas ou estão a ser vendidos ao desbarato porque não se venderam à época e isso é bom para o ego porque percebemos que os nossos livros não vão todos parar às grandes bibliotecas  
 445 de Alexandria. Uns vão, outros não. Isso é uma variável importante. A outra é que eu já vi nascer e morrer profissionalmente muitos designers e tenho assistido a coisas

450 muito tristes no plano humano e no plano profissional. As coisas têm o seu tempo. É muito interessante ver como é que, oito anos depois da *Expo*, as minhas preocupações já são de outro teor. Eu não renego o trabalho da *Expo*, é um querido filho do ponto de vista profissional mas, passaram oito anos e surgiram energias alternativas para alimentar o sistema de sinalética urbano. Apareceram novos materiais e novas formas, li mais, falei mais, aprendi mais, errei mais, tentei controlar os erros, com certeza, mas também errei mais e é bom porque uma pessoa vai aprendendo com os erros. Há, portanto, uma série de triagens: a maneira como uma

455 pessoa interage com o sistema, perceber que o sistema não é um *el-dorado* da navegação dum espaço público, que o sistema inclusive poderá ter e tem tendência para se desmaterializar.

Eu admito que a sinalética num espaço urbano, no futuro, se desmaterializará, fruto de uma série de equipamentos que nós hoje temos ou num auricular, ou num

460 equipamento parecido com um telemóvel, ou o nosso relógio pode ter um pequeno écran de geo-referênciação... Poderá haver balizas, pontos, uma placa de toponímia, um marco urbano que nos ajude a orientar mas, as grandes plantas de “você está aqui”, quiosques de informação, placas direccionais, determinado tipo de directórios vão continuar a existir mas, unicamente, porque há massas de população recuadas.

465 Em Portugal, ainda temos um grande número de analfabetos mas as novas gerações estão, maciçamente, a entrar já nas novas tecnologias e vão viver o espaço urbano de uma forma completamente distinta. A cidade vai passar a ser provavelmente aquilo que hoje é falado dos não-lugares! Marc Augé é que fala dos não-lugares e o essencial da sua tese prende-se com os equipamentos, prende-se com áreas mas,

470 normalmente, áreas que são espaços comuns em muitas cidades: uma estação de comboio, uma estação de metro, o aeroporto, os hospitais. São lugares que não são de ninguém mas que são de toda a gente! Há, claramente, na minha opinião, uma passagem para o espaço urbano exterior porque as pessoas, cada vez mais, fruem menos o espaço urbano. A ideia do comércio ao nível do rés-do-chão é uma coisa

475 que, independentemente da crise, começa a ficar apenas nos cascos históricos das cidades. Com o passar dos anos, o comércio começou a ficar cada vez mais concentrado em superfícies comerciais, onde as ruas são cobertas. Não apanhamos frio, não apanhamos chuva, temos as valências todas...e, agora, já estamos a

comprar através da *Internet*! Há aqui uma requalificação do espaço que eu não sei se  
480 é para melhor, se é para pior, sei que é diferente, até porque os códigos de avaliação  
dos vindouros são diferentes dos nossos. Nós fomos educados a comer o bife e as  
batatas fritas e, se calhar, acabaremos a vida a tomar uma pílula que equivale a esse  
bife com batatas fritas.

O Toffler fala disso quando usa a metáfora do astronauta: o astronauta é obrigado a  
485 comer a pílula mas a pílula não tem sabor, não tem cheiro, não vai provocar uma  
conversa com os astronautas à volta de uma mesa. Toma-se a pílula numa fracção de  
segundo e a função foi cumprida. Todos nós já comemos a andar, que era uma coisa  
impensável na altura dos nossos pais. Houve uma mudança no usufruto do tempo e  
das distâncias e, portanto, eu acho que os designers têm que estar muito atentos. Fico  
490 preocupado no caso de colegas que não conseguem fazer essa avaliação.  
Felizmente, a maior parte já consegue mas há muitos que estão encapsulados e isso  
não tem a haver com designers, sequer velhos.

**I: É desenvolver a capacidade de estar alerta, de estar com as “antenas no ar”...**

E: Mesmo que eles não as tenham, isso devia ter sido dado no seu percurso  
495 universitário. Os professores deviam ter tido talento e arte e formação e reciclagem  
para, nos bancos da escola, seja ela escola secundária ou universidade, dizerem:  
“Atenção! meus amigos, há aqui uma bateria de problemas que vocês vão ter no futuro  
e esses problemas, ao contrário daquilo que possam pensar, não são problemas  
estáticos, são problemas em movimento”. Se edifícios, que são coisas pesadas, são  
500 pensados assim, porque razão a cabeça das pessoas não pensa assim? Portanto,  
essas mutações são mutações que a vida impõe e aqui, estou preocupado porque  
vejo alguns sinais que não deviam já existir, já deviam estar ultrapassados  
culturalmente!

**I: Esta próxima pergunta intercepta a anterior, portanto se quiser passar para as  
505 tecnologias...**

E: Quanto às tecnologias, é tratar de lidar com elas, de as usar com conta, peso e  
medida. Há uns tempos, li um livro interessantíssimo que comprei numa estação de  
caminhos-de-ferro na Alemanha, chamado *High-tech, Low-tech* e em que o autor diz:  
”Não se iludam porque a máquina fotográfica digital super, que vocês comprarem  
510 amanhã numa loja, dentro de muito pouco tempo será outra”. Estamos a assistir a uma



tal massificação desses produtos de alta tecnologia, que eles se banalizam. Esta é uma argumentação. A outra argumentação é quando ele foca a relação com estes objectos, nos Estados Unidos da América: grande continente, grande diversidade, pessoas muito pobres e pessoas muito ricas, a pluralidade racial, etária, cultural, geográfica. Ele diz que o governo dos EUA, há relativamente pouco tempo – cerca de seis anos – gastou rigorosamente a mesma verba para difundir a sociedade de informação, como para recuperar o que eles chamam os info-excluídos, pessoas que por uma razão ou outra, se afastaram das novas tecnologias. Tiveram medo, tiveram uma má experiência e, portanto, há esse tipo de excluídos. Há também pessoas que se recusam a ter telemóvel apesar de considerarem que ele funciona. É o chamado analfabetismo funcional. E, portanto, as tecnologias só são boas se servirem o homem.

A avaliação que faço é se a tecnologia interessa de facto, ou se trata apenas de um deslumbramento e nós ainda estamos muito na onda do deslumbramento. Começámos a passar do deslumbramento à náusea, acho eu. Há muita gente a passar à náusea...Quando se desliga o telemóvel no fim do dia, é a náusea e, portanto, corre-se um seríssimo risco de saturação. As tecnologias vão contribuir e já estão a contribuir muito para a desumanização e para o grande isolamento.

**I: É um paradoxo.**

E: É um paradoxo completo! As tecnologias estão a conduzir a um cada vez maior isolamento das pessoas e, portanto, o que começa a emergir é esta ideia de, em vez de “ter”, passar a “ter acesso”. E as tecnologias permitem isso. Se já podemos praticar esta ideia com um automóvel, avaliando o uso que fazemos dele, podemos pensar: “Se calhar, apenas preciso de um carro aos fins-de-semana para sair, para visitar a família, para dar passeios, para ir namorar. Então, alugo um carro à sexta-feira, ao fim do dia, e entrego-o na segunda-feira de manhã”. Não “tenho” um carro, “tenho acesso” a um carro. Se isso é válido para um carro, em termos de tecnologia, isto ainda é mais real, ou seja, eu não compro a Enciclopédia Britânica porque está desactualizada, e a ideia de desactualização de uma enciclopédia é uma coisa extraordinária porque hoje, as actualizações estão ao nível da hora. Se nós fizermos um *login* para entrar num *site* da Larousse ou noutro qualquer, nós temos a actualização da enciclopédica. Esta procura da velocidade, na minha opinião, vai ser

terrível porque vai provocar uma enorme ilusão, a tal fragmentação dos suportes, das mensagens. O nosso corpo não tem ainda próteses suficientemente desenvolvidas  
545 para poder gerir, limpar, eliminar informação e guardar aquilo que quer. Eu acho que  
está a haver uma enorme sensação de pânico nas pessoas, por verem que há uma  
massa de informação gigantesca que caminha na direcção delas sem haver  
possibilidade de triagem. As pessoas estão a conduzir-se cada vez mais para  
micro-especializações. Aproximam demasiadamente o olhar da parede, não vêem o  
550 quadro inteiro, só vêem a mancha de tinta que está no quadro e isto é muito  
complicado porque radica numa rede de especializações cruzadas. Essa rede de  
especializações cruzadas tem um lado fascinante porque pode ser um bom pretexto  
para as pessoas se encontrarem e começarem a trabalhar em conjunto. Só que muitas  
dessas redes passam-se ao nível diário, ao nível virtual e esse, na minha opinião, é o  
555 grande perigo das tecnologias.

A forma como eu procuro utilizar as tecnologias é com conta, peso e medida. Vou-lhe  
dar um exemplo: quando fizemos a construção deste atelier, no Verão de 1998,  
comprou-se computadores novos. Chegou a altura, seis anos depois,  
independentemente de alguns acertos pontuais que tivemos que fazer, de reorganizar  
560 os computadores da área do design. A área de secretariado, de produção, tem  
computadores novos mas a parte do design está deficitária: vai ser agora no  
primeiro semestre de 2005. Também estive a ler umas coisas, a aconselhar-me e a  
pensar que este é o momento de comprar porque, em termos de evolução, vou gastar  
dinheiro no princípio de uma geração, o que é matricial nos computadores. Eu não leio  
565 revistas sobre tecnologia, não compro publicações sobre tecnologia mas falo com  
muitas pessoas. Vou-lhe dar um exemplo: ontem, estava numa reunião e de repente,  
um arquitecto diz: “Nesta zona de recepção da biblioteca, queríamos ter uma enorme  
mesa de vidro” mas as pessoas do equipamento cultural que estavam presentes na  
reunião disseram que tinham dúvidas e eu disse: “Vocês têm um problema: primeiro,  
570 não têm ainda tudo digitalizado nem *on-line*, têm milhares e milhares de volumes e  
têm um horário de funcionamento. Independentemente da vossa política levar a que  
esse horário de funcionamento possa ser prolongado no tempo, fechar às dez horas  
da noite ou como fazem as universidades, funcionar 24h sobre 24 horas, isso não  
pode acontecer num espaço público, com funcionários e, portanto, vocês não têm

575 meios próprios para o fazer. Mas, há aqui uma nova tecnologia que se calhar vos vai  
ajudar. É uma tecnologia completamente pensada por portugueses, usando suportes  
existentes mas, em termos de conteúdos e do desenvolvimento do projecto, é um  
avanço extraordinário: eu tenho uma mesa de vidro, uma parte da mesa tem um fosco,  
uma parte não tem fosco, é como se fosse vidro de uma janela, normal e tem um  
580 écran de plasma virado para cima e, portanto, a manutenção limita-se à limpeza do  
tampo de vidro. E o que é que está nesse écran de plasma? Está um livro, as duas  
páginas de um livro, e quando pessoa faz um movimento com a mão sobre um sensor,  
as páginas viram. Uma pessoa desta forma tem acesso, não só ao conteúdo das  
publicações mas à forma que essas publicações têm. Se é um estudioso, aquilo é um  
585 auxílio extraordinário de pesquisa. Ele tira as suas notas e depois vai ao objecto físico  
verdadeiro, amanhã. Mas hoje, às dez horas da noite, porque ele está a trabalhar  
numa coisa que para ele é fundamental ou por puro prazer intelectual, ele está a  
folhear coisas, folheia e lê. Tem uma cadeira, as distâncias estão pensadas para não  
ferir os olhos, faz o movimento de virar as páginas com a mão, esse movimento é  
590 detectado por um sensor e, sem tocar em nada, isto é um tampo de vidro, folheia o  
livro. Como é uma base de dados, ele tem acesso a esse livro, como pode ter acesso  
a publicações, como pode ter acesso a serviços, etc., basta escolher no menu. Neste  
caso, a tecnologia têm um enorme valor porque ela está preparada para passar  
informação qualificada.

595 **I: Mas é uma tecnologia que já existe ou ainda está em plano de estudo?**

E: Já existe, nunca foi utilizada em Portugal! É desenvolvida por uma equipa com  
quem eu trabalho regularmente, que já trabalhou comigo na *Exposição de Engenharia*,  
trabalhou comigo em *Cenografia* para o *Teatro Aberto* e agora no *Pavilhão de Portugal*  
*na Expo Mundial de Aichi*, no Japão. O princípio é sempre o mesmo: há um sensor  
600 que detecta o movimento e, portanto, essa equipa investe no aperfeiçoamento do  
sensor. Aperfeiçoa o algoritmo matemático que permite fazer isto em tempo real,  
porque esse sensor tem que estar articulado com a máquina que tem a informação.  
Portanto, o sensor detecta o gesto da pessoa, logo isso significa mudar de página,  
fazê-lo em tempo real e isto é investigação em termos matemáticos, corresponde a um  
605 algoritmo. O plasma já existe, os sensores já existem, o projector já existe, os disco  
duros e o *hardware* já existem. Eles vão pensar para dentro dessa máquina. Uma das

experiências mais interessantes que eu tive da relação da profissão com a tecnologia, foi o trabalho de *interface* design que nós fizemos na altura da *Expo*. Nós tínhamos de preparar toda a informação, em três línguas, para todo o recinto, para todas as

610 informações volantes que eram dadas às pessoas. Escolhemos a fonte tipográfica que pensávamos que era a correcta, a mesma fonte usada, por exemplo, na cartografia do metro de Londres. Mas, depois eu sentia ali um problema na distância entre os caracteres. O programa tem origem anglo-saxónica, a fonte é o “Gill”, desenhada por um inglês e, portanto, quando nós teclássemos uma palavra como, por

615 exemplo, “alçapão”, o “a” com til, o “c” de cedilha e a relação entre vogais e consoantes não é a mesma que na língua inglesa. Se para a língua inglesa o *software* estava bem feito, agora era preciso entrar dentro do sistema, estabelecer um quadro de valências, como é que o “l” se relaciona com o “a”, como é que o “l” se relaciona com o “o” e, assim, sucessivamente. Estabelecemos um quadro de inter-relação com

620 todos os caracteres e depois programámos o computador. Resultado: a designer quando tinha que teclar, por exemplo, um directório nas três línguas, F1, escrevia em inglês. As distâncias ópticas estavam todas calibradas, verificava tudo o que tinha escrito em inglês. Quando ia passar à língua portuguesa, F2. Depois, punha o F3, para o castelhano, e nós poupámos com isto centenas de horas de correcção porque,

625 precisamente, estivemos a fazer esse esforço, demoradamente, pausadamente, no momento em que ainda havia tempo. Esse trabalho de *interface* design, penso eu, até hoje nunca vi em mais lado nenhum. É completamente pioneiro e foi feito por um designer português, o Paulo Ramalho, que fez um *master* em *interface* design no *Royal College*. Acho que um designer tem que saber e deve trabalhar em equipa.

630 Deve ir buscar as aptidões das actividades profissionais das pessoas e, portanto, eu e o Paulo, discutimos este problema no plano teórico e ele resolveu-se. Quem entrasse na *Expo* dizia: “Mas o que está cá a fazer o Paulo Ramalho?”. Mas a mais valia do trabalho do Paulo para a *Expo* foi de uma importância extraordinária. É muito difícil passar a decisores, a necessidade da contratação de uma pessoa com estas

635 características. O Paulo foi contratado como um designer sénior, só que na afectação de recursos dentro da equipa ele esteve numa parte do trabalho especificamente considerada e isto é crítico. E portanto as tecnologias têm que interagir com o design e com as pessoas. Caso negativo, não servem para nada.

**I: Também já foi respondendo a esta nova questão mas haverá algum outro trabalho que queira destacar?**

E: Destaco o trabalho de ilustração, de ilustração para crianças. Ultimamente tive a sorte de poder fazer algumas séries de livros que foram, para mim, importantes no trabalho de ilustração. Ilustrei há vinte anos uma trilogia para a Alice Vieira, a preto e branco, que eram só ilustrações de apoio ao texto, de cabeça de capítulo. Depois, passei para uma colecção chamada *Colecção Azul*. Ilustrei quatro livros de autores diferentes, mas era uma colecção que se completava. Ultimamente, fiz muita ilustração para comunicação social, para revistas, para o *Público*, etc., e fiz um livro com o José Eduardo Agualusa, que foi Prémio Nacional de Ilustração e Prémio Gulbenkian e que me fez pensar que gostaria de continuar a ilustrar livros, muito naquela senda de total abertura e liberdade para escolher o formato, o papel. No trabalho de ilustração, são estas as grandes referências no meu trabalho.

No trabalho de design editorial, é o trabalho dos livros na *Caminho*, a *Colecção Preta* e a *Colecção Azul*, dos livros de bolso, ficção científica e policial, em que propus, e a editora aceitou, trazer um ou dois parágrafos do texto para fazer parte constitutiva da capa e até à capa cento e quarenta e poucos, eu ilustrei todas. Isto tem uma marca muito grande no meu trabalho, a orientação do design no trabalho na *Caminho*, numa perspectiva, nessa altura, mais limitada. O trabalho era feito sem computadores, por uma equipa restrita e é muito interessante perceber os limites desse trabalho de design de comunicação. Houve colecções em que eu não pude mexer porque vendiam bem, eram sucessos editoriais. Já na *Dom Quixote*, que vamos fazer agora três anos e, portanto, é um período equivalente ao da *Caminho*, tivemos a possibilidade de ir progressivamente lavando algumas colecções, lançando outras, etc. E depois os álbuns, que são álbuns especiais. Fiz dois livros com o Júlio Pomar que gostei muito. Fizemos agora um livro com o Rogério Ribeiro e com o Mário Cláudio. Fizemos o livro do José Cardoso Pires, *Lisboa, Diário de Bordo*, algumas fotobiografias. Livros destes dentro de uma editora, dão um enorme prazer e equiparam-se muito a catálogos para exposições, ou livros com essas características. São edições que me dão um enorme prazer, de facto.

Na área do design de informação, em papel, o *Público*, a *Egoísta*, a revista *Ler do*  
670 *Círculo de Leitores*, na geração anterior a esta. Agora acabámos de desenhar uma  
revista nova chamada *Atlântica* e estão aí dois projectos no ar, vamos ver se aterram.  
Na área do design para comunicação, não papel, tenho uma experiência com  
sentimentos múltiplos que foi a experiência no *Canal Notícias de Lisboa*, que  
antecedeu a *SIC Notícias*: sem meios, sem instalações, sem orçamento. Foi um  
675 equívoco pensar que se ia fazer ali um canal de notícias. Não houve condições para  
isso mas aprendi muito e há quatro ou cinco coisas que eu retenho e que foram para  
mim muito importantes, como o trabalho de genéricos de programas, portanto, a  
apresentação, o design animado dos programas, a cenografia dos programas, o  
design para a própria estação em termos de informação.  
680 Outras situações foram piores: cometi alguns erros por inexperiência, cometi alguns  
erros motivados também por questões logísticas. Era um não-canal e demiti-me, uns  
meses, um ano talvez, antes do canal acabar porque era uma situação insustentável.  
Mas foi um balão de ensaio para a *SIC Notícias* que é um canal muito bem feito e,  
portanto, ainda bem que o *Canal de Notícias de Lisboa* ajudou alguns dos  
685 profissionais que transitaram para o projecto. Se vir o logotipo da *SIC Notícias*, que  
não é meu, repare que em letras minúsculas, ficaram as letras da CNL.  
Depois, há o trabalho da área das exposições. Em 1991 fui o comissário da *Exposição*  
*do Cassiano Branco* no Éden que foi o meu primeiro grande projecto de exposições.  
Depois, há exposições de mais pequeno formato, ligadas a museus, a instituições  
690 culturais. O meu trabalho está muito ligado à cultura e à edição e, depois, há as  
exposições de grande formato, que é a *Exposição Liberdade e Cidadania* em 1999,  
que é a *Exposição de Engenharia em Portugal no Século XX* em 2003, penso que vai  
ser esta da *Exposição dos 250 anos do Terramoto*, será esta *Exposição dos*  
*Refugiados da Figueira* e muitas exposições que entretanto fizemos.  
695 Depois há trabalhos na gestão global de design, em que nós coordenamos outros,  
como os catálogos da *Lisboa 94*, o *Satu-Oeiras*, o novo sistema de transporte. Estou  
neste momento em duas fábricas do norte a fazer a mesma coisa, o trabalho da  
*Expo'98*, com certeza, não só a sinalética e a comunicação mas a participação numa  
coisa chamada *Comité de Tema*, discussão sobre quais eram os temas matriciais da  
700 *Expo* que foi uma das minhas maiores experiências profissionais, num plano

intelectual, estritamente. Era um fórum que se reunia informalmente, uma vez por mês, com pessoas de diversas idades e de áreas profissionais diversas: da história, da oceanografia, da engenharia, da arquitectura, da filosofia, da antropologia, de design. Foi interessantíssimo, não teve nenhuma edição, não ficou nenhuma memória disso, só a memória na cabeça das pessoas, mas foi uma excelente experiência.

Articulação com os arquitectos, ainda agora comissariei esta exposição em Milão, *Arquitectura e Design em Portugal 1990-2004*, que foi uma experiência para mim muito importante. Gosto muito de trabalhar com arquitectos e estamos a trabalhar em alguns projectos. Estou neste momento a desenhar os conteúdos para o *Pavilhão de Portugal na Expo no Japão*. Os três pavilhões de Portugal: na *Expo*, com o Álvaro Siza e o Souto Moura, com os mesmos arquitectos em *Hannover* e agora o *Pavilhão de Aishi*, no Japão. Este último caiu-me no regaço, assim. Nem sequer foi convite directo e ganhámos o trabalho. Foi um tandem concepção/construção com a Multitem.

O marco mais importante na minha vida profissional é a passagem do trabalho de *freelancer*, em que eu estive dez anos, com uma interacção muito grande com equipas que eu ia dirigindo ou que ia integrando e a criação deste atelier, há quinze anos. Há uma cultura própria neste atelier. Recuso-me a ser a estrela da companhia, isto é um trabalho de equipa e um trabalho em que muitas das minhas ideias, muitas vezes, perdem para ideias de colaboradores meus. Isso ajuda-nos a estar sempre com os pés no chão e a não nos deslumbrarmos.

Tenho uma equipa de ouro que foi sendo adaptada ao longo dos anos. Este atelier foi desenhado para não crescer, o espaço foi pensado para não crescer, poderá haver uma encomenda que me obrigue a arranjar um espaço adjacente, como já aconteceu com a *Expo*, como já aconteceu com o *Público* e, nessa situação, haver pessoas que estão afectas a esse projecto mas, para o dia a dia, este espaço é para não crescer. Somos doze pessoas e cultivo uma relação única com a minha equipa e, as pessoas comigo, de grande liberdade. Não há aquela ideia de que agora vamos almoçar todos juntos, agora vamos jantar todos juntos ou vamos passar férias todos juntos. Cada um tem a sua vida pessoal, ninguém trabalha à noite nem aos fins-de-semana, não há directas neste atelier.

**I: Nem em alturas mais críticas de trabalho?**

E: Não. São excepcionalíssimas! Conta-se pelos dedos das mãos nos últimos dez anos, porque reforçamos a organização do atelier. Depois, há um conjunto de coisas que eu aprendi na Finlândia e das quais não abro mão: primeiro, as pessoas têm

735 salários muito altos porque fazem trabalhos de alta qualidade e, portanto, este atelier tem que encontrar o seu justo equilíbrio, a sua razão de ser do lado estritamente económico e financeiro, que é eu ter trabalho em quantidade para poder pagar estes salários e as despesas normais da vida de um atelier. Como eu nunca recebi e não

740 receberei nunca, por uma questão de princípio, comissões ou percentagens, por baixo da mesa, sob que forma for, nós vivemos estritamente dos orçamentos e do dinheiro que recebemos dos trabalhos que fazemos para os nossos clientes. Essa gestão não lhe escondo, é muitas vezes dramática! As pessoas pensam que porque se atingiu um determinado estatuto, um determinado nome, uma determinada linha de clientes, que os ateliers estão ao abrigo disso, não estão. Não estão na arquitectura, não estão no

745 design, não vou dar muitos exemplos, mas posso dizer-lhe que nos ateliers de arquitectura de primeiríssima linha deste país, há crises dramáticas de solvência, porque o Estado atrasa-se a pagar dois, três, quatro anos, e pagam mal, e depois recusam pagar uma parte porque não sei o quê, etc. Voltando ao meu atelier, ele oferece sete semanas e meia de férias por ano. O atelier fecha hoje à tarde e vai

750 reabrir no dia três de Janeiro. Isso é um conjunto de dias que são colados ao mês de férias que as pessoas tiram e mais uma semana solta no ano e, portanto, a taxa de absentismo neste atelier é zero. É uma gestão humanista! Houve pessoas que eu ajudei a que montassem os seus próprios ateliers e que fizeram as suas descolagens. Houve saídas do atelier dessa maneira e houve uma, infelizmente terrível, que foi o

755 meu braço direito aqui, a Rita Becken que morreu com um aneurisma, faz agora seis anos. O atelier de resto paga uma bolsa de estudo ao filho dela, que ficou sem mãe e tem o pai a viver no estrangeiro. Tem uma bolsa de estudo até acabar o seu estudo universitário. As pessoas têm um ano de férias de parto pagas, e só trabalham mulheres aqui, tirando o Pedro e eu e isso é válido, tanto para mulheres como para

760 homens. Portanto, há aqui uma luta contra o sistema porque isto para mim, é exercer cidadania, ou seja, eu acho que o Estado devia olhar para este atelier e dizer assim: “Bom, estes tipos têm aqui uma série de vantagens, têm uma série de desvantagens,



têm uma série de coisas boas e têm uma série de coisas más, como tudo na vida, isto não é uma casa perfeita, mas vamos olhar para esta empresa”.

765 Outra coisa que eu aprendi é que não se foge a impostos, não se foge à segurança social. É por isso que a Finlândia está onde está: as pessoas odeiam ter que pagar os impostos mas vêem os benefícios de os pagar, isto é, têm a saúde que têm, têm o ensino que têm, têm os espaços públicos e infra-estruturas que têm porque pagam violentamente impostos e eu pratico isso. Mas, se eu me atraso e muitas vezes isso  
770 acontece porque o Estado não cumpre, infelizmente, podia-me atrasar por não ter trabalho, mas felizmente não é por causa disso, quando vou pagar, pago com multa. E, portanto, se conseguimos chegar até aqui, se houver saúde e trabalho, também se fará o resto. Isto para mim são questões matriciais, sem isto não há o resto.

Uma das razões porque em juvenzinho optei por ser designer e não artista plástico é  
775 porque eu sou um ser social, que gosta muito de trabalhar em equipa. Gosto muito de ser contraditado, gosto muito de discutir calmamente ideias e ouvir opiniões diversas. Construir um projecto que tem participação de muita gente à volta de uma mesa, para mim, é o mais fascinante e, portanto, um artista plástico está muito fechado dentro de si próprio, trabalha de acordo com umas *démarches* que são muito próprias e muito  
780 pessoais. Isso é um corredor que eu também tenho, mas é privado, em privado, não é para expor, não é para a crítica, não é para nada, é para eu desenhar e exercitar.

**I: E em relação aos outros peritos na área da comunicação visual...**

E: Martins Barata é um deles. Tem o Eduardo Prado Coelho, tem pessoas que operam ou na comunicação social ou escrevendo; Paquete de Oliveira é outro; Firmino da  
785 Costa é outro. Tem designers que são professores e que têm alguma coisa para dizer sobre este tema: o José Brandão, o Francisco Providência, o Vasco Branco que é engenheiro, muita gente. Tenho medo de estar a ser indelicado e de me esquecer de alguém mas, tem muitos na área do design e tem muitos fora do design. Tem alguns críticos de televisão, de cinema, de arquitectura, etc., que elaboram raciocínios com  
790 alguma profundidade, se conseguirmos expurgar algumas coisas que são, na minha opinião, menos limpas, mas que não estão numa crítica de “gosto, não gosto”, estão numa crítica muito consistente. Nós não temos nenhuma colecção de design em Portugal. Estou a tentar lançar uma na *Dom Quixote*, para os dois primeiros livros saírem na próxima feira do livro, vamos ver, espero que sim...O meu colega Jorge

795 Silva, querido amigo e excelente profissional, que é, penso eu, o designer mais especializado em informação, também está a tentar uma experiência editorial na área, uma colecção específica sobre alguns aspectos em design de comunicação.

Vou encontrando peritos na área da fotografia, na área do som, na área do texto, e há peritos, obviamente, na área do design de equipamento. Há homens cujo trabalho  
800 respeito muito: o Daciano, com certeza, o Jorge Pacheco, a Cristina Reis na área da cenografia da Cornucópia, uma pessoa de qualidade extraordinária. Começa a haver um novo tipo de peritos que são pessoas que vêm das áreas das engenharias, da engenharia de sistemas multimédia. Esta equipa, por exemplo, do livro que eu falei é um caso. Outro é o caso do Paulo Limas, que é um tipo que pensa muito bem e  
805 trabalha em sistemas de informação aplicados à mobilidade, ou seja, as pessoas mexem-se e têm que ter acesso à informação. O nosso sistema do Polis propunha uma interacção de redes fixas e redes móveis, isto é válido para marcar a consulta do posto de saúde, ou para ver se o autocarro está atrasado, ou para saber se há um problema no trânsito, ou para comprar bilhetes para um espectáculo, ou para ter  
810 acesso a informação municipal, cultural, geral, da área urbana onde as pessoas estão inseridas. Fizemos, de resto, um sistema de gestão de lista de espera que, na altura, foi completamente revolucionário, só havia nos EUA e que ainda passava por uma ida ao local. Mas, uma pessoa através do seu telemóvel, estava a fazer a sua vida e a receber informações.

815 Depois, temos alguns peritos da comunicação que têm um trabalho que para as pessoas é invisível, por exemplo, o design tipográfico. O Mário Feliciano está a fazer um extraordinário trabalho sobre design de fontes tipográficas e temos peritos de comunicação em televisão, temos peritos de comunicação em rádio, temos peritos de comunicação da *net*. Eu penso que Portugal começa a ter um número simpático de  
820 peritos com quem já dá para reunir uma vintena à volta de um tema e discutir.

No âmbito da exposição do terramoto, o Rui Trindade e eu, vamos ser comissários dum conjunto de conferências que vão dar origem a uma edição e debates sobre Lisboa utópica. Queremos pensar o que será Lisboa em 2055, como metáfora de pensar o que pode ser o espaço urbano do futuro e aí, queríamos cruzar gerações,  
825 queríamos cruzar saberes. Vamos ter dois grandes modelos da cidade já existentes: um, que é a maquete da cidade pré-terramoto, que está no Museu da Cidade e que

está neste momento a ser adaptada a uma leitura multimédia e vamos utilizar uma maqueta que já usámos na *Exposição de Engenharia*, que é a maqueta da cidade actual, que está no Picoas Plaza. Esta maqueta já é interactiva, permite a leitura de  
 830 maqueta tridimensional, através de écrans que estão postos ao alcance do utilizador. Gostaríamos de fazer uma terceira maqueta sobre a cidade utópica e era o exercício volumétrico de como é que seria a morfologia desta cidade dentro de cinquenta anos. É muito interessante poder fazer um exercício com essas características porque nós gostávamos muito que isso fosse, precisamente, por esse lado da utopia e não pelo  
 835 lado do deslumbramento da tecnologia. Temos um ponto de orientação muito simpático, que foi uma coisa feita na transição do século XIX para o século XX e que de resto o Manuel Graça Dias, num livro que editou há muito pouco tempo, tem uma parte sobre essa Lisboa do futuro. Aqui, é interessante perceber a dimensão utópica e não tanto a tecnológica que a suporta, ou que a poderia suportar. Temos táxis que  
 840 andam pelo ar; temos carris, é certo que o motorista tem uns bigodes e uma juba até meio do braço e tem uns óculos e está vestido como um motorista da 1ª guerra mundial, claro, porque é assim que os motoristas se vestiam na altura mas, essa é a parte, porventura, que tem menos importância. A parte interessante é que o autor pensou em que poderia haver táxis que iam buscar pessoas ao 30º andar de um  
 845 prédio, pessoas que estão doentes, etc., tudo isso é importante.

Não sei se quer que diga mais nomes, mas em termos de tipologia são estas as pessoas. Há autores que vêm da história, há autores que vêm das ciências sociais e humanas, há pessoas que vêm do lado da motricidade humana, seja das faculdades, seja de coisas que escreveram; e, portanto, há um conjunto de pessoas que são, para  
 850 mim, importantes porque têm uma reflexão séria, interessante e estimulante.

**I: Sobre esta segunda área de abordagem, o caso específico das publicações periódicas, já respondeu à primeira pergunta quando referiu o jornal *Público*, a revista *Ler*, a *Egoísta*, a *Atlântica*...**

E: Todos eles são processos diferentes na maneira como nasceram, como se desenvolveram e a minha própria relação, ou seja, eu saí da *Ler*, apesar da revista ter mantido o meu design durante uns anos e saí porque não fazia sentido lá estar no dia a dia. Saí do *Público*, quando percebi que a lógica era outra. Não foi uma saída muito simpática, magoou-me bastante no plano afectivo mas, também nunca ninguém me

ouviu, nem no fórum privado nem público, criticar o design actual do *Público*. De resto,  
 860 quem aconselhou a ida do Jorge Silva para o *Público* fui eu e quando eu estou a falar  
 do design do *Público*, não estou a falar do trabalho feito pelo Jorge, estou a falar do  
 design do 1º caderno feito em Espanha. Já estive, de resto, mais do que uma vez com  
 o espanhol que o desenhou. Estivemos juntos em conferências, damo-nos muito bem,  
 mas eu não faço comentários sob que forma seja sobre o design do *Público* que  
 865 substituiu o que eu tinha feito, que era o original. Acho que não o devo fazer.

No caso da *Egoísta* faço um trabalho de coordenação de uma fórmula. Eu inventei a  
 fórmula, juntamente com a Patrícia Reis e propusemos ao Casino fazer a revista. Hoje  
 faço a gestão dessa fórmula, a Patrícia está no dia a dia na direcção da revista, tem o  
 seu próprio atelier, a revista é completamente produzida fora do Casino, não tem nada  
 870 a haver com o Casino sobre esse ponto de vista e depois há um conjunto de jovens  
 designers que trabalham na equipa da Patrícia que eu vou coordenando, a quem dou  
 a maior margem de liberdade e nós fazemos questão na ficha técnica, de vir sempre o  
 nome do designer desse número e é rotativo.

No que diz respeito à *Atlântica*, ela foi-nos pedida de uma forma engraçada. Nós não  
 875 conhecíamos as pessoas e de repente é-nos pedida a *Atlântica* desta forma:  
 “Henrique, desenhe-nos uma nova *Ler*” e eu disse: “Isso é simpático da vossa parte,  
 mas eu não posso criar uma nova *Ler*, posso desenhar uma outra revista de cultura  
 que pode ter a ver com a *Ler*”.

**I: É um projecto de mimetismo?**

880 E: Como ponto de partida, embora aqui seja muito focado num determinado tipo de  
 relações culturais, a língua portuguesa, a língua castelhana, a Europa, a América  
 Latina, etc. São pessoas de uma enorme qualidade intelectual, que vivem em  
 Portimão e que souberam estabelecer muito bem, pontos com autores portugueses e  
 com autores da América Latina, espanhóis, o que só prova que as coisas não têm que  
 885 estar todas em Lisboa. Aliás, foi dito uma coisa na sessão de apresentação da FNAC,  
 muito engraçada, que é a de que o lançamento desta revista é o primeiro acto de Faro,  
 Capital Nacional da Cultura. Curiosamente, é o trabalho que eu estou a dar no  
 primeiro semestre na cadeira de projecto do 3º ano, na Universidade de Aveiro.  
 Dividimos cinquenta alunos em três turmas e dividimos em grupos que estão a estudar  
 890 e a resolver todos os aspectos do design de comunicação da Faro, Capital da

Cultura...mas é, em abstracto, um exercício, não houve encomenda nenhuma. Na terça – feira, que foi a última aula antes do Natal, estivemos a brincar e dissemos: “Nós vamos ter o trabalho pronto mais cedo”, porque os trabalhos são todos entregues em Janeiro, antes de Faro arrancar. Todos os alunos fizeram um logotipo depois, 895 houve uma votação secreta, foi eleito um e, a partir desse, delineou-se o trabalho. Estão a trabalhar no espaço urbano, na sinalética das exposições, no *merchandising* e são alunos com uma enorme qualidade, alunos do terceiro ano, vinte anos, por aí, óptimos rapazes e raparigas, vindos de vários pontos do país e, portanto, relativamente às publicações periódicas, é assim.

900 **I: Cada uma tem a sua história. E em relação aos seus colaboradores?**

E: Bom, o meu atelier tem seis designers. Para além de mim e da Cristina Viotti, tem a Rita Múrias, tem a Sara Aguiar, tem a Susana Cruz, tem a Paula Cabral, tem a Mónica Lameiro. Deste grupo, duas pessoas estão em exclusividade dentro do atelier, agarradas a dois clientes: a Paula Cabral só faz trabalho de design para uma editora escolar, que é a *Lisboa Editora*, pertence ao grupo da *Porto Editora*, portanto ela só faz trabalho da área escolar. Quando fui convidado pela *Dom Quixote*, tive o cuidado de dizer, para não haver conflitos de interesses, que nós resolvíamos o design de uma editora de livros escolares e isso foi pacífico. A *Dom Quixote* opera noutra área, não são concorrentes. A Rita Múrias só faz o trabalho da *Dom Quixote*, por isso é que na 910 ficha técnica da *Dom Quixote* aparece sempre atelier Henrique Cayatte com Rita Múrias. Agora, com o apoio da Cristina Viotti, a Susana faz, de dois em dois meses, a revista da TAP, a *Atlantis*, portanto tem que fazer toda a paginação, toda a aplicação do *layout*, conversar com os autores, com os coordenadores, etc., da mesma forma como a Cristina está a fazer, de dois em dois meses, a imagem e os materiais para a 915 *Associação das Galerias de Arte de Lisboa*. A Mónica faz o trabalho para o *Teatro Aberto*, faz o trabalho de design para o *Teatro Aberto*, independentemente da minha cenografia, que foi uma área que ainda há pouco me esqueci. Gosto muito de fazer cenografia e faço cenografia para o *Teatro Aberto*, em permanência. Acho que eles têm um enorme mérito no combate à adversidade dos poderes instituídos que é uma 920 coisa extraordinária. Portanto, estes são os meus colaboradores gráficos dentro do atelier e estes colaboradores não vivem sem a outra parte do atelier, que é a parte de secretariado e da produção, do contacto com os clientes, etc., que é

fundamental. A Paula Nunes, a Sónia Oliveira, a Vanda Rebola, o Pedro Gonçalves e a Ana Machado. E depois, há anéis à volta do atelier, dos colaboradores de fora para dentro, há arquitectos, há revisores de texto, há pessoas que escrevem, há pessoas que pesquisam, há pessoas que desenhavam, há pessoas que ilustram, há pessoas que fotografam, que filmam, que gravam som, que fazem pós-produção...e depois, há pessoas que eu chamo para projectos especiais; há ilustradores que vão directamente fazer um trabalho para a *Egoísta* ou para as outras revistas.

**I: Com esta nova questão, gostaria de saber a sua opinião sobre a relação da tecnologia com a concepção e produção das publicações periódicas. Se calhar é uma pergunta redundante...**

E: Não, não é, e eu vou dizer porquê. Antes de aparecer a tecnologia, a relação entre quem escrevia, quem fotografava ou desenhava e quem paginava, era completamente distinta do que é hoje. A tecnologia veio contribuir para um maior respeito por cada uma destas áreas tomadas cada um *per si* e, portanto, o lado odioso de alguém que escreve um texto, como era antigamente, antes do *Público*, porque o *Público* foi o primeiro jornal em Portugal a usar a tecnologia de uma forma sistematizada, portanto antes de 1990, vamos chamar assim, o jornalista escrevia e chegava à mesa de montagem e tinha de cortar o seu texto, para caber, ou então a fotografia tinha que ser reduzida para que coubesse o texto. Este jogo de forças dentro de uma página não pode ser feito desta maneira, o jogo de forças tem de ser criado no bom sentido, na relação entre o peso dos diversos níveis de informação textual e informação imagética. Acontece que esse combate de forças feito desta forma é desgastante e o que é que as novas tecnologias vieram permitir? O desenho de matrizes, o desenho de *templates* rigorosos, porque a partir do momento em que nós dizemos: “Este artigo entra numa zona do jornal e ocupa meia página”, introduz uma variável, agora podemos grafá-la de cinquenta maneiras diferentes, nós temos um programa de texto simulado que conta os caracteres. Foi assim que o *Público* nasceu e até hoje penso que é a forma mais actual de poder organizar as páginas do jornal. Isto significa que o editor fala com o seu jornalista e diz-lhe: “Para a peça que tu vais fazer, eu vou-te dar meia página. Tens gráficos, tens ilustração, tens fotografia, tens texto, o que é que tu vais ter nessa meia página?” e em função do material que o jornalista está a carrear para construir o seu artigo, ele articula com o editor sobre um desenho que está sempre

955 defendido, porque ele é correcto do ponto de vista tipográfico e é correcto do ponto de vista da disposição dos elementos.

No *Público*, não sei se ainda funciona desta maneira, até às duas ou três horas da tarde, o editor subia à sala dos designers gráficos com fotocópias de *templates*, até riscadas por cima, a dizer: “Cuidado, porque as fotografias que nós temos são  
960 predominantemente ao alto e a vossa matriz é predominantemente ao baixo” e a equipa gráfica pegava na matriz, ia ao arquivo, fazia um *copy/paste* desse modelo e transformava-o à medida do artigo. Foi isto que permitiu que o *Público* tivesse uma enorme consistência gráfica das páginas e estivesse muito resguardado de ataques sem querer, fosse de jornalistas, fosse dos elementos da equipa gráfica, só porque  
965 este tinha um estilo e aquele tinha outro. Portanto, sobre esse ponto de vista, enquanto produto, a unidade na diversidade é melhor conseguida. A tecnologia mudou completamente.

A tecnologia deu agora um salto, na minha opinião, fruto do tempo mas, que vai conduzir ao despedimento de gente nas redacções, seja do lado da fotografia, seja do  
970 lado do texto, seja do lado do design porque os programas têm cada vez mais periféricos agarrados a eles e, portanto, passámos a ter uma matriz “big brother”, no sentido Orwelliano do termo e os jornalistas podem estar aqui, no Japão ou em Marte, e podem mandar o seu texto de três maneiras diferentes, sendo que um deles é já para dentro da página. Quando ele está a escrever o texto, ele está a ver a página  
975 toda. Ainda estão buracos em branco porque os outros artigos ainda não chegaram mas, ele já está a ver os outros artigos e as outras fotografias, ele já está a escrever para dentro da página e, quando eu puser mais um ponto, um carácter, um traço...se for na última linha, o programa já não deixa. Portanto, ele tem que domesticar o seu texto para que ele caiba, ele tem que gerir essa economia do seu texto. Isto vai  
980 transformar o design, provavelmente, num controlador de fluxos. Fica sentado à frente do écran, quase que não interage, a ver se está tudo bem, em directo, porque a matriz já está feita previamente, *idem* para os fotógrafos, *idem* para os produtores de texto. Já houve dois ou três casos na imprensa portuguesa e alguns largos na imprensa estrangeira, muito traumáticos.

985 Por outro lado, a tecnologia permite fazer uma experiência como por exemplo o que o *Independent* está a fazer em Inglaterra e que é extraordinário. Eles fazem todos os

dias, duas edições em formatos diferentes, isso é só a tecnologia que o permite visto que sem ela, seria um esforço humano gigantesco. Um trabalho que eu adoraria e, ainda, não perdi essa expectativa: é estar como observador na feitura de um ou dois  
 990 desses números. Estou seriamente tentado a escrever uma carta ao *Independent* a propor estar lá sentado uns dias a ver como eles fazem aquilo. Interessa-me ver o cruzamento da velocidade, ver o cruzamento da informação, a seriação da informação, a reconfiguração dessa informação e a reflexão sobre ela, porque não é só escrever e não é só dizer: “Vai sair um texto sobre este tema”. É perceber como é que ele é  
 995 adaptado, gerido e entendido, com formato grande e com formato pequeno. Eles inventaram uma coisa chamada “The Wheel” (a grande roda) que é, no fundo, uma grande mesa onde a determinadas horas do dia, estão os cabeças de série, cada um do seu jornal com os seus assessores, para pôr em cima dessa “Wheel” a informação, que depois é distribuída e que é fruto de negociações violentas entre eles: o que sai, e  
 1000 o que entra, porque cada editor está a defender os seus jornalistas. Se aquele editor, à volta daquela mesa, não defender os seus jornalistas, quando ele descer à sua editoria “leva na cabeça”, e essa relação de forças interessa-me estudar. Portanto, aqui a tecnologia condicionou e condiciona a concepção. Também aqui o designer tem que optar se quer que a tecnologia se veja, ou se quer que a tecnologia sirva de  
 1005 suporte. É a mesma coisa quando vamos ver um filme. Há filmes em que só vemos os efeitos especiais.

**I: Mas, e recuando um pouco, se a evolução das tecnologias faz desaparecer determinadas valências da profissão, faz também despoletar outras novas...no passado, por exemplo, a fotocomposição originou o desaparecimento da profissão  
 1010 de desenhador-litógrafo. Se umas morrem, outras nascem...**

E: Sob esse ponto de vista, aconteceu a mesma coisa nos ateliers de arquitectura. O meu pai tinha um atelier e tinha uma equipa de desenho, eram desenhadores não eram arquitectos. Isso acabou, todos os arquitectos que saem da escola sabem mexer no *auto-cad*, são arquitectos e desenhadores. O componedor manual que era o  
 1015 operário que fazia a composição das linhas, desapareceu; o desenhador-litógrafo desapareceu; o linotypista desapareceu; o fotocompositor desapareceu e portanto há profissões que desaparecem. Tive agora um *flash* súbito: eu presto muita atenção aos espaços e à cultura dos espaços...e entrar num atelier de arquitectura dos anos



sessenta...havia uma série de memórias associadas, o cheiro a amoníaco das cópias,  
 1020 o cheiro a cortiça das paredes para pôr os desenhos, o cheiro do próprio papel, e os  
 ateliers tinham coisas divertidas nas paredes, em cima das mesas.

Tudo isso desapareceu e hoje temos uma mesa e um computador em cima dessa  
 mesa. A malta ainda se pode divertir com uns *prints* dumas graçolas na parede ou  
 fotografias dos filhos, mas não passa disso. Antigamente havia a cultura do próprio  
 1025 objecto: “O meu “T” é diferente do teu “T”, o meu tira-linhas é diferente do teu tira-  
 linhas” e esta imaterialidade actual é muito pouco agradável, muito pouco tátil. No  
*Público*, um dia no início do jornal, a secretária da Direcção chegou à fronteira da  
 minha Editoria, eu dirigia vinte pessoas, era a maior Editoria do jornal, dezassete em  
 Lisboa e três no Porto, e ela disse: “Henrique, posso entrar com uma delegação que  
 1030 está a visitar o jornal? Gostava que tu guiasse as pessoas dentro da tua sala” e eu  
 disse: “Com certeza” e quando vou fazer um gesto largo e digo: “Aqui é a sala do  
 design”, faço o gesto mas estava tudo normalizado: as cadeiras eram todas iguais, as  
 mesas eram todas iguais, os computadores eram todos iguais. Então digo: “Estão a  
 ver uma sala que é igual à dos jornalistas, à da Administração, à do economato. As  
 1035 salas são todas iguais”. Se isto se tivesse passado num jornal do tempo do *off-set*  
 aquele sítio tinha uma ambiência especial, tinha uma cultura própria. Eu, aqui no  
 atelier, tenho mesas grandes para que as pessoas possam trabalhar com papel e há  
 muitas que o fazem mas há outras que preferem trabalhar directamente no  
 computador.

1040 **I: Chegámos à última questão sobre os aspectos mais significativos em cada uma  
 das etapas da comunicação visual periódica.**

E: Eu acho que os aspectos mais positivos são todos os passos em que as pessoas  
 foram obrigadas a pensar nos aspectos intrínsecos da comunicação, isto é, quando as  
 pessoas foram obrigadas a desenhar uma fonte tipográfica chamada “Times” para um  
 1045 jornal chamado *Times*, e essa fonte tipográfica teve que corresponder a um conjunto  
 de variáveis importantíssimas. Da mesma forma como recentemente se desenhou  
 uma fonte tipográfica chamada “Monde” para o *Le Monde*, porque o jornal *Le Monde*  
 estava a usar o “Times” que não era para a língua francesa. É o mesmo raciocínio da  
 Expo, quanto à utilização das fontes tipográficas: eles, no *Le Monde*, tinham que ter  
 1050 uma fonte pensada de determinada maneira e o designer foi desenhar uma fonte que

não descaracterizasse o jornal e que permitisse pôr, com mais legibilidade e em menos espaço, a mesma informação criada, agora, por um designer francês.

Estes são os aspectos sempre positivos quando nós falamos de comunicação periódica. Quando se reflecte sobre aspectos de distribuição, por exemplo, como é que eu tenho a revista na mão, ou o jornal, como é que ele chega às pessoas seja *on-line*, seja fisicamente. Cada vez que as pessoas se sentam à volta da mesa para pensar nestas rupturas, isso é sempre positivo. Como fazer interagir as imagens com o texto, como construir o discurso na conjugação desses aspectos, isso é sempre positivo.

O Negativo é aceitar acriticamente e acéfalamente as receitas, estes processos de fabricação, de comunicação em publicações periódicas, e as pessoas pensarem que as receitas e os processos são transponíveis. Hoje há uma enorme mobilidade social nas redacções, há uma enorme mobilidade social em quem produz. O mais negativo, porventura, é os designers deixarem-se colonizar pela tecnologia, acharem que o seu vazio de ideias pode ser ocupado por aquilo que está na biblioteca do *software* do programa informático, portanto, poder aplicar soluções estereotipadas. O estereótipo, a standartização é um dos aspectos mais negativos e que foi muito potenciado pela tecnologia e este facto é bem visível na ilustração.

Há um *naípe* de jovens ilustradores de uma enorme qualidade em Portugal mas, há um *sub-naípe* que anda a desenhar tudo igual aos outros, porque viram numas revistas estrangeiras. Fazem as suas ilustrações com modelos que vêm em *software*. Com certeza que é uma outra forma de desenhar, desenhar não tem que ser como sempre foi, com um carvão e uma folha de papel; claro que desenhar dessa maneira ajuda muito a perceber o desenho, claro que eu trabalhando em tecnologias assistidas por computador, se tiver uma sólida informação sobre cor, sobre tipografia, sobre letras, sobre composição, sobre forma, eu chego ao computador e uso aquelas especialidades tecnológicas com outra segurança, não ser apenas uma ferramenta mas poder dar origem a novas linguagens. Mas, acho que o grande perigo é a standartização porque fecha e faz isso funcionar em sítios restritos de moda. A moda dos quadrados com os cantos redondos é efémera, cada vez mais efémera, os círculos são cada vez mais apertados, e aqueles que se notabilizaram por fazer cantos com quadrados redondos só muito dificilmente voltarão a estar na moda.

1085 É o problema de ter que estar sempre na moda! Há pessoas, ateliers, agências de publicidade, empresas que vivem nesta lógica. A lógica deles é tão respeitável como outra qualquer mas eu não conseguiria. Eu acho que a melhor maneira de ver se o design funciona é deixar passar o tempo e perceber se, cinco anos depois ou dez anos depois, quando olhamos para aquilo, temos aquele sorriso a dizer: “Ah... isto já foi há dez anos” portanto, as pessoas terem uma ligação íntima com aquele rádio transistor ou com aquele cartaz ou com aquele livro ou dizer: “Estes tipos estavam completamente contaminados pelo ‘ar do tempo’”. Não é aquela nostalgia tão simpática que nós temos sobre as coisas dos anos quarenta ou dos anos cinquenta ou dos anos sessenta porque, independentemente das influências, havia uma enorme veracidade.

1095 Independentemente do suporte ideológico, quando se fazia uma coisa para a Exposição do Mundo Português, obviamente que era diferente de fazer uma capa dum livro de uma editora anti-fascista, com certeza que sim. Mas, havia uma veracidade nos dois discursos e havia depois, obviamente, todos os cinzentos pelo meio, todos os matizes entre este branco e este preto. E aí está o grande perigo!

1100 Acho que os designers correm o sério risco de se proletarizarem salarialmente, socialmente, conceptualmente. E isto é perigoso porque se eles entram por cima, e quando eu digo por cima digo que têm um curso superior, têm quatro anos, têm acesso à cultura, têm acesso à informação, degradarem esse estatuto por causa de um vazio de ideias. É dramático, é trágico e infelizmente eu tenho visto muito isso porque já tenho vinte e cinco anos de profissão. Já vi, de facto, gente que não se consegue afirmar apesar de ter um enorme talento e tipos que não têm talento nenhum e que se afirmam. Já vi de tudo... Todos nós somos muito frágeis, não há aqui edifícios de caboucos sólidos e cimento, somos todos muito frágeis! Um atelier pode acabar de um momento para o outro e há vidas profissionais que podem acabar de um momento para o outro. É preciso ter muito tacto!

1110 **I: Mas há estruturas mais alicerçadas...**

E: Não há e sabe porquê? Este atelier tem o meu nome, ou seja, este atelier tem um lado simpático de eu dar a cara e não me esconder atrás de um outro nome mas, tem o lado do meu nome poder ser associado a uma experiência menos bem sucedida. E pode-me acontecer algo inesperado. E, depois, há o lado do perceber como é que se

- 1115 deve fechar na questão do envelhecimento, ou seja, dura enquanto viver? Dura enquanto estiver saudável intelectualmente? Terei paciência para daqui a uns anos ter cinquenta reuniões e quarenta mil telefonemas e quarenta mil *e-mails*? Há uma série de variáveis! Mesmo que continue a haver trabalho, mesmo que continue a haver dinheiro desse trabalho, mesmo que continue a haver isso tudo, se calhar chega uma
- 1120 altura em que a pessoa diz: “Eu agora só quero ir ler, quero refugiar-me numa biblioteca”. Sabe que também tenho um projecto para fazer uma tese de doutoramento? Tenho um tema, tenho uma pré-investigação, tenho tudo isso... quer dizer, não tenho nada feito mas vou recolhendo informação. Eu não quero fazer o doutoramento para ser considerado Professor Doutor, nada disso. Já houve pessoas
- 1125 que me disseram: “Entrega o teu projecto da *Expo* e tu tens o doutoramento feito”. Mas não é Isso que eu quero. Eu quero estudar, eu quero lidar com coisas que não sei, nas quais sou ignorante. Quero ir aprofundar os meus conhecimentos em filosofia, quero ir estudar coisas que têm a ver com o direito aplicado a uma determinada área do conhecimento, quero ir para áreas em que nunca estive. Portanto, isso é o lado
- 1130 mau do atelier chamado Henrique Cayatte. Se este atelier se chamasse XPTO e se tivesse crescido para trezentas pessoas, a minha presença era mais dispensável. É certo que este atelier funciona no dia a dia mesmo que eu esteja dois, três dias fora de Lisboa, mas isso é uma coisa; outra coisa é se a pessoa desaparece fisicamente ou pura e simplesmente diz: “Agora estou cansado, estou exausto” e durante dois
- 1135 anos não aparece... É como o ilustrador que parte a mão direita e deixa de poder trabalhar. Infelizmente já tive mortes suficientes de pessoas na minha vida para perceber que isso é tudo muito efémero.

**I: E a propósito de tempo...sei que está com outro encontro agendado. Muito obrigada pela sua colaboração.**

## Entrevista a António Garcia

2 de Março de 2005

Atelier da Praça das Águas Livres

E: Antes de começar a responder às suas questões, gostaria de lhe dizer que a minha actividade foi sempre multifacetada. Os trabalhos gráficos foram uma parte do meu trabalho. Posso dizer-lhe que tenho sido quase uma “mulher-a-dias” destas actividades. Nunca estive muito fixado em determinado tipo de coisas e nem sequer  
 10 estou arrependido disso. Fui fazendo os trabalhos que iam aparecendo desde, por exemplo, capas para livros, siglas, marcas, alguns cartazes. Fiz uma série de coisas naquele período de 1950 até 1960/61/62... Mas, entretanto, também fui fazendo trabalhos de arquitectura, de interiores, de decoração, etc. Trabalhei e aprendi bastante com o arquitecto Sena da Silva. Há alguns anos para cá, nunca mais fiz nada  
 15 de trabalhos gráficos. Ilustração nunca fiz.

**I: Mas o objectivo da entrevista não se esgota nas questões do guião. A minha intenção é captar a visão de conjunto de uma época e, por isso, a livre expressão do entrevistado é, geralmente, a parte mais rica dos depoimentos. Por esta razão, peço-lhe que esteja totalmente à vontade para abordar os temas que mais lhe interessar.**  
 20

E: Então, posso começar por responder à primeira pergunta do guião e dizer-lhe que andei na Escola António Arroio, onde andaram quase todos estes indivíduos dessa época. Depois de ter tirado o liceu acabei por ir para ali.

**I: E em relação às influências do estrangeiro?**

25 E: As influências do estrangeiro vinham, de facto, através do conhecimento da revista *Graphis*, na qual há um número que traz um ou dois trabalhos meus. A *Graphis Internacional* é, talvez, a única influência nessa altura que eu tive do estrangeiro. Depois, comecei a organizar exposições, sobretudo para o Fundo de Fomento de Exportação e comecei a ter contacto com as feiras onde, de facto, havia essa  
 30 representação portuguesa. Normalmente aquilo que eu fazia era trabalhos ganhos por concurso: apresentava-se as maquetas e quem ganhava fornecia esse pavilhão e ia orientar a montagem. Esse pavilhão ia sendo sempre aproveitado para determinadas

coisas até estar muito desgastado. Uma vez ia para Londres, outras vezes ia para Paris, ou para aqui ou para acolá, sujeito a ser quase uma “manta de retalhos” porque, de facto, os espaços já não eram iguais ao inicial. Assim, comecei a ter de uma visão do que se fazia na altura neste tipo de exposições.

Devo dizer que, anterior a este meu trabalho, há um colega nosso, já falecido, que teve um percurso muito importante nessas representações portuguesas de produtos alimentares, produtos de indústria e outros produtos: o Manuel Rodrigues. Houve um período pós-guerra em que os países que estavam mais interessados, atribuíam determinados prémios aos *stands* mais bonitos e, de facto, o Fundo de Fomento de Exportação com os *stands* do Manuel Rodrigues, ganhou vários prémios. Posteriormente a isso, quando comecei a desenhar mobiliário e projectos de interiores, fui uma ou outra vez a Milão onde acabei por ter um conhecimento dos objectos que eram fabricados sobretudo pelos grandes designers italianos.

Portanto, as minhas actividades situam-se nisto. Hoje em dia, e já de alguns anos para cá, o que é que eu vou fazendo? Vou fazendo os trabalhos de interiores e os trabalhos de arquitectura sem ser arquitecto, mas toda a vida andei ligado com arquitectos. Acho que para o seu trabalho seria muito importante entrevistar o Carlos Rocha, que é filho e sobrinho do Carlos Rocha e do José Rocha.

**I: Já o entrevistei e foi, realmente, fundamental. Fiquei com imensa informação! Continuo, no entanto, a recolher os depoimentos de outros peritos para ter testemunhos mais abrangentes sobre o meu tema.**

E: Há uma moça que está a fazer um mestrado sobre a minha pessoa e eu tenho tido uma certa dificuldade em reunir determinado tipo de trabalhos porque toda a vida fui um bocado relaxado com isso. Tenho-me visto aflito, não fiquei com documentação e tenho dificuldade em a arranjar. Mas, sobre o aspecto visual, a primeira coisa que lhe posso dizer foi que, durante uns anos, fiz as capas da colecção da série literária da *Ulisseia*. Em relação aos trabalhos de comunicação visual, tirando um ou outro cartaz que ia fazendo, foi o trabalho que talvez tenha tido uma expressão maior dentro do que eu fiz. Penso que, na altura, aquilo funcionou com uma certa inovação, mas penso que não tive qualquer tipo de influência. Tinha, de facto, características muito pessoais.

65 **I: Mas, e para contextualizar esse período, nessa altura o movimento moderno era já uma verdade consolidada na expressão visual gráfica. Há uma simplificação das formas e as capas da *Ulisseia* expressam, na minha opinião, o espírito do tempo.**

E: Mas conhece as capas?

70 **I: Fiz um levantamento do seu trabalho e recolhi uma série de elementos especialmente nos catálogos da 1ª Exposição de Design Português em 1971, da 2ª Exposição do Design Português em 1973 e da 3ª Exposição Design & Circunstância em 1982.**

E: Também fiz selos como, por exemplo, o do Mês Internacional do Coração, o da Prevenção do Alcoolismo, e o da Representação de Portugal na Exposição Universal de Osaka.

75 **I : Fez muitas marcas para a tabaqueira...**

E:Praticamente fiz todas as embalagens de cigarros. Eles têm estado a alterar as minhas marcas mas, mesmo assim, têm-me informado.

**I: E fez também muitas exposições como, por exemplo, a de Osaka.**

80 E:Em relação à Feira Internacional de Osaka, eu, o Daciano Costa e o Mestre Frederico George fomos os projectistas do nosso pavilhão. Quer dizer, o Mestre Frederico George era o regente da orquestra, era o arquitecto, e eu e o Daciano fazíamos parte desta orquestra.

**I: E qual eram os contextos social, económico e político e de que forma condicionaram o seu trabalho? Viveu, em pleno, o Estado Novo...**

85 E:Pois, mas eu não sei até se isso teve grande influência porque todos os artistas da época trabalhavam para o Estado Novo. A Exposição do Mundo Português foi uma exposição notável. Algumas pessoas insurgiam-se, e muito bem, contra o Estado Novo. Todos nós nos insurgíamos mas, a verdade, é que todos nós íamos fazendo trabalhos. A gente tinha que comer, não é? Enfim, todos éramos políticos, todos  
90 somos políticos ao fim e ao cabo. Mas, voltando atrás, os trabalhos que eu ficava, de facto, encantado a ver, eram os do Fred Kradolfer para o Instituto Pasteur. Ia de propósito à baixa para ver as montras que ele fazia e as montras da Kodak pelo Roberto Araújo. Eu não o conhecia pessoalmente, era muito jovem nessa altura. A evolução que houve foi que a situação passou a ser menos ilustrativa, passou a ser  
95 mais gráfico.

**I: Quando referi o Estado Novo estava a pensar na sua política cultural de abertura, na receptividade de António Ferro aos modernistas.**

E: Eu acho até que esse indivíduo teve um papel muito importante. Foi pena não ter havido mais pessoas como ele. No tempo do SNI havia umas montras impecáveis feitas pelo Sebastião e pelo Manuel Rodrigues. Você agora passa pelos Restauradores e o tipo até fica envergonhado porque é, de facto, o *bureau* principal português para a informação política e têm umas montras incríveis. Acho que o António Ferro na altura foi um indivíduo importante. Havia também umas revistas onde colaboravam o Carlos Botelho, o Jorge Barradas, o Bernardo Marques... Foi uma época, de facto, muito interessante, nalguns aspectos até talvez mais do que esta porque agora as pessoas andam desassociadas, é uma roda-viva! Antigamente era diferente: a gente às vezes encontrava-se, estávamos uns com os outros a conversar sobre o trabalho. O Eduardo Anahory também é dessa altura. O Eduardo foi um tipo que também fez arquitectura e que fez imensas coisas como pintura, cenários...

**110 I: E no campo das tecnologias?**

E: Em relação às tecnologias a grande mudança é que hoje em dia é tudo computadorizado. No meu tempo as coisas eram pintadas, as maquetas eram apresentadas aos clientes mas eram umas coisas esboçadas e só eram mais acabadas para ir para o offset. Agora não! Agora a apresentação dos trabalhos para os clientes são artes finais. Eu já não sofri qualquer influência dessas coisas. Tenho algum trabalho de arquitectura de interiores, é normalmente o que tenho feito embora com pouco trabalho, mas são coisas ainda desenhadas à moda antiga, com caneta e tira-linhas. Ainda há questão de um ano ou dois, fiz um trabalho, até grande, para o Grupo CUF, e uma pessoa disse-me: “Que saudades que eu tinha de ver um projecto assim!”.

**120 I: É a nostalgia dos trabalhos feitos à mão. Gostaria de destacar outros trabalhos e experiências?**

E: As exposições foram para mim uma coisa muito importante porque, de facto, implicam uma série de actividades que temos que coordenar: é a fotografia, é a pintura, são tantas as actividades...



**I: Nas reflexões que fiz, dou como exemplos a exposição de *Osaka* e a revista *Almanaque* para referenciar uma época em que o modernismo, em Portugal, já estava assimilado no campo da expressão gráfica.**

130 E: A propósito da revista *Almanaque*, acho que foi importantíssima e tenho pena que tenha acabado. Dava-me com Sebastião Rodrigues e todos aqueles colaboradores eram meus conhecidos: o Cardoso Pires... Aquilo tinha um padrão completamente diferente das revistas que se faziam anteriormente, não só pela parte literária como, inclusivamente, pela sua apresentação visual. Acho que foi, de facto, uma pedrada no charco. Penso que tenho todos os números.

135 **I: E a propósito de Sebastião Rodrigues, quer destacar mais algum perito da comunicação visual para além dos que já focou (Manuel Rodrigues, Fred Kradolfer, Eduardo Anahory, Carlos Botelho, Bernardo Marques)?**

E: Sim, o Luís Filipe Abreu é, na minha opinião, um ilustrador excepcional e é meu compadre. Fui o padrinho do casamento dele e fui, também, padrinho do baptismo do  
140 seu filho mais novo, mas não é por esse motivo. O Luís Filipe tem feito várias coisas, fez notas, fez ilustrações e outros trabalhos. Fez, por exemplo, uma série de ilustrações para o *stand* dos 30 anos da Sacor, que eu fiz em parceria com o Sena da Silva. Fala-se muito pouco no Luís Filipe de Abreu, embora seja um tipo que tem um grande curriculum. A sigla da Galp é dele e acho que é um trabalho muito bom.  
145 Também se fala pouco, por exemplo, do Carlos Rocha, mas ele também tem uma produção que é importante. Para além disso, conseguiu fazer uma recolha de imensas coisas...

**I: E tem essa documentação muito sistematizada, bem organizada!**

E: Acho que isso também era notável no Sebastião. Ele tinha tudo tão bem organizado  
150 que, quando fizeram a exposição de design, não houve qualquer dificuldade. Tinha aquilo tudo tratado, com datas. Era, de facto, um indivíduo muito organizado. Como gráfico era, na minha opinião, um indivíduo sem grandes influências...

**I: Mas havia um ar que se respirava que era muito marcado pela revista *Graphis* e por Max Bill...**

155 E: A propósito de Max Bill, posso contar uma história curiosa? Quando se fez o *stand* do Instituto Nacional de Investigação Industrial, uma peça pequena muito bonita, o trabalho foi entregue a um arquitecto que tinha sido aluno do Max Bill. Esse arquitecto

resolveu convidar o Max Bill para fazer o *stand* que tinha cerca de 20 m<sup>2</sup>. Claro que o  
 Max Bill agradeceu muito mas, de facto, não podia porque estava condicionado com  
 160 outros trabalhos. Então, oito dias antes, vieram ter com o Sena da Silva para fazer  
 esse trabalho e apenas nesse número de dias pôs-se em pé o *stand*, com uma série  
 de dificuldades inerentes ao pouco tempo de execução. As exposições são aquele tipo  
 de trabalho que a gente acaba sempre por dizer: “Nunca mais me meto nisto”, porque  
 são trabalhos dum esforço extraordinário, às vezes duas ou três noites sem se ir à  
 165 cama. Mas essa história de convidar o Max Bill para fazer um “standezinho” na Feira  
 das Indústrias... Nestes trabalhos das exposições havia um grande companheirismo.  
 Conhecíamos-nos todos. A colaboração com os próprios operários era extraordinária,  
 operários que preferiam que a gente fosse ao restaurante de Algés buscar vinho tinto  
 e sanduíches de presunto, que estávamos depois a comer durante a noite, do que lhes  
 170 darmos uma gratificação. Havia camaradagem. Essas coisas acabaram por ser  
 ultrapassadas. Agora nunca mais fiz nada para a Feira mas, naquela altura, fiz muitos  
*stands*: Sorefame, Messa, Covina entre muitos outros. Depois, há sempre umas  
 anedotas pelo meio e histórias que nos acontecem. Quer ouvir?

**I: Quero, quero!**

175 E: Em 1965, Portugal foi convidado para estar representado IV Centenário da Cidade  
 do Rio de Janeiro. Fez-se o pavilhão, projecto do arquitecto Frederico Jorge e, depois,  
 foram distribuindo trabalho por determinadas pessoas. O Daciano Costa tinha o teatro,  
 com uma área sensivelmente de 1000 metros, o Roberto de Araújo tinha a parte  
 científica e era um problema muito complicado para arranjar documentação, e eu tinha  
 180 a zona da agricultura, da indústria, etc. com uma área de 1200 metros. Era uma coisa  
 muito grande. O pavilhão foi construído lá, aliás com o pavilhão do Japão também  
 aconteceu a mesma coisa. O material arranjava-se lá e as estruturas iam montadas de  
 cá. Portanto, umas coisas iam de cá e outras de lá. Cada um tinha a responsabilidade  
 pela sua parte: pelo recheio, por todas as estruturas profissionais e por todas as outras  
 185 coisas que iam para lá desde as maquetas das grandes obras, como a parte da  
 agricultura, etc. O governo tinha dificuldade em gerir a parte económica do trabalho e  
 então era atribuído um X que nós geríamos. Não nos limitávamos a fazer projecto.  
 Também encomendávamos o material e tudo o resto. Eu precisava de pessoal para  
 fazer a montagem e tive a sorte de essa época corresponder a um período em que o

190 Fundo de Fomento tinha uma série operários especializados em montagem de exposições. Consegui contratá-los e eles foram comigo para o Brasil. Quando lá chegámos, a vinte e tal dias antes da exposição abrir, não estava nada pronto. A minha zona, que era de facto a maior, era o estaleiro de toda a obra: montanhas de brita, não tinha pavimento nem paredes. Só três ou quatro dias antes daquilo abrir é

195 que tivemos condições para fazer a montagem. Então, conforme eles iam metendo o pavimento, o pessoal ia montando as estruturas. Uma das coisas que a parte agrícola expunha era uma ceifeira debulhadora que é uma coisa extremamente grande, do tamanho dum caterpillar. Em determinada altura teve que se levar essa ceifeira debulhadora dum lado para o outro, para ficar no sítio certo. Para além do pessoal que

200 eu tinha levado, que eram três ou quatro pessoas, tinha-se contratado brasileiros para ajudarem a carregar e desmanchar caixotes. Então pediu-se-lhes: “Venham aqui dar uma ajuda”. Começou-se a empurrar aquilo, mas aquilo não andava. Então há um fulano que diz: “Eu sei conduzir a ceifeira”. Decidi dar a chave ao indivíduo e aquilo começou a trabalhar, começou a andar e, de repente, começou a ceifar o pouco que

205 eu tinha montado das estruturas e todo o material...

**I: Mas que susto!!!**

E: Palavra! Há coisas horríveis que acontecem à gente. A certa altura o homem dizia: “Não tem freio, não tem freio”. Não conseguia travar a ceifeira. Então o Fernando electricista, que estava em cima dum andaime a montar umas coisas, fica pendurado a

210 oito metros de altura. Foi uma coisa horrível! Está a ver o que é isto em vésperas de ser inaugurado o pavilhão...

**I: E como acabou a história?**

E: Lá se acabou o pavilhão. Felizmente, quando esta história aconteceu, o material profissional ainda não estava posto. Só estavam armadas umas estruturas onde se

215 iam por as fotografias, os caixotes com a fruta e outras coisas da parte agrícola. Mas foi horrível! Quando foi a exposição da Sacor na Feira das Indústrias, aquilo era uma estrutura metálica, toda aberta por baixo e tinha, digamos, uma parede que envolvia aquilo tudo. E eu disse: “Como isto está iluminado por dentro, o que era bom era arranjarmos uma coisa que fosse translúcida”. Então resolveu-se fazer com esferovite

220 dum lado e de outro e, para se fixar, arranjava-se interiormente uma rede “malhasol” para conseguir consolidar aquilo. Depois, a esferovite ela seria colada uma

à outra. Mas como se poderia colar a esferovite? Havia um senhor que tinha a representação de uma cola mas a cola que ele fornecia colava na parede mas não colava a esferovite. A esferovite é um material absolutamente impermeável, não deixava entrar ar e aquilo não colava. Isto estava a ser feito no armazém que eles tinham para Belém, na antevéspera da exposição ser inaugurada. Quando chego lá, para ver como tudo estava a correr, começa-se a descolar tudo. Portanto está a ver como é: não havia exposição, o Salazar ia inaugurar... Tive um ataque de nervos! Até chorei às quatro da manhã porque me sentia impotente para resolver uma coisa daquelas. Então, o António Alfredo lembrou-se de colar aquilo com araldite. Araldite é um composto que apareceu depois da guerra, era utilizado para colar os *kits* dos aviões e até era capaz de colar debaixo de água. Agora está a ver o que é uma coisa com umas centenas de metros ser colado com pontos daquela brincadeira. Percorreu-se o mercado e só havia uns tubos pequenos. Alguém foi ao Porto, às representações, e conseguiu comprar uns tubos industriais e aquilo acabou por se fazer.

**I: Estas histórias exemplificam bem o grande leque de imprevistos e as situações de angústia que acontecem nas vésperas das montagens das exposições.**

E: Houve muitas situações destas.

**I: Voltando ao guião de entrevista, gostaria de saber quais as publicações periódicas mais significativas ao longo do seu percurso profissional.**

E: Já se falou do *Almanaque*, acho que foi importantíssimo.

**I: E em relação aos seus colaboradores gráficos?**

E: Tive colaboração com alguns: o Sebastião, o Vasco Lapa, é injustiça não falar nele porque era um técnico extraordinário e, sempre, o Sena da Silva.

**I: O testemunho da sua experiência foi muito importante. A parte livre da entrevista é sempre mais rica do que a simples resposta a estas questões, que são meramente de caracterização do entrevistado.**

E : Isto é um trabalho muito complicado, não é?

**I: Por vezes sinto que tenho uma avalanche de informação mas estou a ter tanto prazer em recolher estes depoimentos! Tenho aprendido tanto! Eu sou designer, mas agora sou uma designer de mãos limpas porque estou completamente envolvida neste trabalho.**

E: É bom trabalhar com o coração. Acho que é importante, doutra maneira as coisas não resultam, não se desenvolvem.

255 **I: Gostei muito da nossa conversa. Muito obrigada por me ter recebido.**

E: Eu é que lhe agradeço.



## Entrevista a Maria Keil

6 de Maio de 2005

Restelo

**I: Antes de darmos início à nossa conversa, gostaria de lhe dizer que o seu trabalho de ilustração e grafismo faz parte do meu imaginário de criança e adolescente. Aprendi com os seus livros e é, por isso, muito gratificante poder recolher o seu testemunho sobre a temática da minha investigação. Sei que já falou várias vezes**  
 10 **sobre o seu percurso profissional, mas suponho que em cada entrevista surge sempre algo de novo que se acrescenta à história.**

**Para começar, gostaria de saber com quem aprendeu, quem foram os seus mestres e outros locais de aprendizagem.**

**E:** Os meus mestres... O primeiro de todos foi na Escola de Belas-Artes, o mestre  
 15 Veloso Salgado. Acho que foi um grande mestre para a pintura. Dizia-nos ele nas aulas: “Os senhores não sentem, os senhores não sentem”. Nós encolhíamos-nos com vergonha de não sentir e, então, fazíamos um esforço enorme para trabalhar bem. De resto, aprendia-se uns com os outros, era a grande escola porque a verdade é que, naquela altura, quando eu vim estudar, o ensino não era muito bom, o meio não era  
 20 muito aberto, era muito clássico e, então, aprendíamos uns com os outros, sobretudo naquele grupo do Fred Kradolfer, do José Rocha, muitos foram meus mestres.

**I: Bernardo Marques, José Rocha, Carlos Botelho, Tom, Emmérico Nunes, Paulo Ferreira...**

**E:** Esses foram os grandes mestres e nós não éramos muito bem estimados pelos  
 25 outros artistas porque aquilo não era considerado arte, era grafismo, uma coisa comercial. Mas foi uma grande escola, muito, muito grande!

**I: Chegou a fazer o curso de pintura?**

**E:** Não, vim-me embora. Casei e sai da escola. Felizmente, porque cá fora é que se aprendia. De facto, a chegada do Kradolfer foi uma coisa linda. Ele trazia ideias novas  
 30 e ensinou-nos a gostar do grafismo que era uma coisa desprezível naquela altura, era uma coisa comercial.

**I: Muito saturada, não era? E, para relembrar a história, a modernidade trazida por Kradolfer entusiasmou e orientou um grupo grande de artistas entre os quais Maria Keil.**

35 E: O convívio com este grupo era, de facto, muito estimulante.

**I: Mas, para além das novidades introduzidas em Portugal por Fred Kradolfer, sei que também estava atenta ao que se passava no estrangeiro...**

E: Estava atenta e, tudo o que cá chegava, tudo era novo para nós e nós “engolíamos” tudo. Eu comecei a trabalhar com uma certa liberdade e apanhei umas “desandas” dos mestres que diziam: “Oh menina, não é com espátula que se pinta, é com o pincel”,  
40 mas nós não fazíamos caso e pintávamos como entendíamos. E era mau, o que nós fazíamos era mau, ainda não era bom. Hoje, vejo os quadros que fiz naquela altura e são muito fraquinhos. Não, fiz uns bons, vá lá, também estou a ser má para mim. Fiz o retrato da mulher do João Abel Manta que é, talvez, das coisas melhores que eu fiz; fiz  
45 o meu retrato; fiz outras pinturas mas sempre retratos. Nunca pintei paisagem, não me apetecia nada porque não tinha jeito nenhum.

**I: Li, numa sua entrevista, que consultava muitas revistas estrangeiras, especialmente francesas...**

E: Era o que vinha cá ter e gostava e admirava muito o trabalho gráfico de Cassandre.

50 **I: Estou a lembrar-me dos seus cartazes publicitários e da eficácia visual conseguida através da geometrização e da estilização da imagem! A consciência de síntese foi uma novidade na época. Mas, a propósito das originalidades que apareciam em revistas estrangeiras, façamos a ponte para as publicações portuguesas. Sei que realizou ilustrações para as revistas *Eva*, *Modas&Bordados*,  
55 *Ver&Crer*, *Vértice*...**

E: Pois, fazíamos muito esse trabalho. A nossa vida era isso, naquele grupo do Carlos Rocha e do José Rocha.

**I: O Bernardo Marques...**

E: Era gráfico, era desenhador, era um grande desenhador!

60 **I: O Carlos Botelho, o Emmérico Nunes...**

E: Esses eram mais pintores.



**I: Para continuar a caracterização do seu percurso profissional, gostaria de saber quais foram as facilidades e dificuldades encontradas no decurso dos seus anos de trabalho.**

65 E: As dificuldades eram mesmo de ordem prática, isto é, a aprendizagem é que era difícil. A falta de prática, o pouco treino de pintura, conseguir atingir o que pretendíamos, dominar as técnicas e os materiais...essas eram as maiores dificuldades. De resto, o convívio era aberto à criatividade, o melhor possível, o contacto com aquela gente avançada.

70 **I: E arranjar trabalho, também foi sempre fácil?**

E: Sim. Como estava ligada à ETP havia sempre trabalhos para fazer. E havia a pintura em casa. Nunca fiz muitas exposições, fiz apenas duas ou três, mais nada.

**I: Passando para outra questão, gostaria de saber quais foram os contextos políticos, sociais, económicos das diferentes etapas da sua vida profissional. No**  
75 **decorrer da sua actividade, existiu alguma situação que tivesse condicionado especialmente o seu trabalho?**

E: Tenho de lhe confessar o seguinte: eu e o meu marido trabalhávamos muito de “borla”, por amor à arte, não éramos ambiciosos. O trabalho dos painéis de azulejos para o Metropolitano, por exemplo, não foi pago. E eram dezanove estações! Ninguém  
80 queria azulejo, diziam: “não faças isso porque é artesanato”. Isto já foi há quantos anos?

**I: O início da obra foi em 1949...**

E: Mas quer dizer, eu já estava dentro daquele mundo. Já tinha experiência, já tinha prática. Mas ninguém era ambicioso lá em casa. Trabalhávamos muito de graça,  
85 nunca fizemos dinheiro!

**I: Mas também é reflexo de uma forma de estar na vida...de entender a profissão como um serviço à comunidade.**

E: Sim, claro, mas não era prática geral daquela época porque havia muitos que não trabalhavam desta forma. Aliás, naquela altura era tudo muito localizado, muito  
90 fechado. As novidades chegavam quando alguém as trazia de fora porque não tínhamos sequer livros de pintura para consultar.

**I: Por isso, talvez, a importância do grupo como centro de cultura, de partilha de novidades...**

E: Sim, procurávamos caminhos novos e apareciam também umas revistas que traziam novidades... mas era uma época muito fechada. Agora não. Agora está formidável, está tudo aberto...

**I: Suponho que, agora, a dificuldade é fazer a gestão da informação que nos chega, não é? Ter tempo para seleccionar, relacionar e digerir tanta informação.**

E: E, para além disso, há também muita concorrência!

**I : Realmente, em tão poucos anos, as mudanças foram vertiginosas. E, aproveitando esta ideia de vertigem, gostaria de saber quais as tecnologias com que lidou e de forma é que elas interferiram no seu trabalho.**

E: Devo confessar que sou muito preguiçosa (risos). Nunca me deu para estar a estudar coisas, a descobrir coisas. Eu fazia como sabia e pronto. Pintava, pintava com a espátula e fazia o que me pediam para fazer, trabalhos de ilustração. A ilustração não tem grande dificuldade porque a gente reproduz o que está ali escrito, não é? Então eu fiz muitas ilustrações de livros.

**I: Os meus livros da primeira e da segunda classe foram ilustrados por si e por Luís Filipe de Abreu. E, depois, li tantos livros que ilustrou... E era, e é, sempre com um prazer tão grande...**

E: Viu a exposição que estive na Biblioteca?

**I: Sim, vi. Fui com uma amiga da minha geração e tivemos as duas um “flash”!**

E: Eles fizeram aquilo bem feito, têm muita prática.

**I: Gostei imenso. Fez reavivar as minhas memórias de infância e juventude e, depois, é tão engraçado estar agora aqui consigo.**

E: Mas, também vi ali coisas na exposição que me fizeram lembrar a dificuldade que era fazer as coisas, reproduzi-las... Trabalhos que sempre me desagradaram porque estavam tão mal reproduzidos....

**I: Na entrevista que fiz a Luís Filipe Abreu ele referiu exactamente essa limitação das tecnologias...A dificuldade de conseguir qualidade na reprodução dos originais. Mostrou-me, como exemplo, os dois livros de leitura que fez consigo e como ficaram desanimados quando viram as provas.**

E: Pois era. Havia muitos trabalhos que não saíam bem, as reproduções não eram perfeitas. Fazíamos os desenhos e depois não ficavam como nós os tínhamos criado.

Ah!... Eu tive uns certos desgostos com isso.

**I: Mas sei que, ao longo dos tempos, foram tentando contornar as limitações da produção gráfica...Imaginavam soluções de acordo com as possibilidades das tecnologias...**

E: Sim, mas havia muitas limitações.

130 **I: Na sua vasta e diversificada actividade profissional, haverá algum trabalho ou experiência que gostasse de destacar?**

E: Sabe, eu sou preguiçosa, não tenho confiança em mim (risos). Acho que está tudo mal e quando me parece bem, começo a pensar que estou a ultrapassar as marcas. Tenho uma grande exigência do rigor, sou muito exigente comigo. Olhe, por acaso fiz  
135 muita coisa, mas estou muito esquecida. Fazia aquilo que era capaz de fazer naquele momento, não andei à procura, o que é um defeito. A gente tem que procurar sempre, descobrir coisas novas.

**I: Mas a sua obra só é possível vinda de alguém que é sensível e capaz de observar com atenção aquilo que a rodeia... a capacidade de comunicação é uma constante nos seus trabalhos. E, falando de comunicação visual, quem foram, na sua opinião, os outros peritos desta área?**

E: Ai! Não sou capaz de me lembrar de todos, mas houve muitos... A gente passava a vida a copiar os grandes. Claro que depois não copiávamos exactamente mas as influências eram muitas. Eu nunca fazia as coisas, assim, só minhas. Ia sempre  
145 buscar exemplos, acho que toda a gente faz o mesmo, não é? Quando é para ilustrar um livro, é aquilo que lá está escrito que tem que se ilustrar, pois é isso que se faz. Em relação à pintura... nunca me apeteceu muito fazer pintura, não tenho muitas coisas. Paisagens não sou capaz! Acho que não vale a pena. Retratos fiz alguns. Tenho lá uma dúzia de retratos, porque era uma questão de interpretar a pessoa que estava na  
150 frente. Agora, pintar por pintar nunca me apeteceu. Primeiro, tenho o culto da parede... Acho que uma parede pode ser a coisa mais linda do mundo, sem lá ter nada. Porque razão se há-de pendurar o quadro? Uma vez, perguntaram-me qualquer coisa a esse respeito e eu disse porque é que se pinta, por exemplo, uma mulher nua? Entra-se em casa de uma pessoa e vê-se uma mulher nua pintada na parede da sala. Acho que é  
155 indecente, não gosto (risos). A pintura, para mim, é uma coisa secundária. Ainda há pouco tempo, deu-me para escrever umas coisas onde dizia isso, justamente: dizia que, realmente, há coisas já tão perfeitas que não precisam de ser reproduzidas.

Porque razão se vai pintar o jardim, cheirar o jardim para depois pintar? Já não é a mesma coisa, apesar de existirem coisas lindíssimas pintadas, isso é verdade. Mas não me apetece fazer pintura, apetece-me ilustrar um livro. Bom, a verdade é que não me apetece muito trabalhar, estou preguiçosa...

**I: Mas a sua relação com a ilustração é diferente.**

E: Sim porque era um trabalho que era preciso e eu gostava muito de fazer. Eu faço um desenho para o que está escrito. Agora, estar a “impingir” coisas, fazer “quadrinhos” para as pessoas pendurarem...não, não gosto! E já tenho visto tantos “quadrinhos” mal pendurados, coitadinhos. Foram feitos com tanto amor e, no fim, estão ali pendurados.

Gosto de colaborar com a arquitectura, por isso é que eu fiz azulejos e arrotei com o desprezo de toda a gente, por causa dos azulejos. Fui mesmo ofendida porque consideravam que aquilo não era arte, era artesanato. Os azulejos do Metro, por exemplo, fiz porque o meu marido era o arquitecto. Como não havia dinheiro para fazer nada, ele disse, “Olha, vamos pôr azulejo. São baratos na fábrica, ninguém quer, ninguém faz, vamos nós fazer”. Não me pagaram nada! Quer dizer, pagou a fábrica como se fosse um operário!

**I: Pagaram o trabalho de revestimento...**

E: De revestimento, pois, a metro quadrado. Mas no Metro não me pagaram nada porque não tinha valor artístico. Já picaram algumas delas. A última vez, por exemplo, picaram uma parede que está publicada em revistas e livros. Era preciso a parede, picaram, puseram quadros do Nadir Afonso, com moldura e tudo. Não quero dizer mal do Nadir Afonso, os quadros até são bons mas não vêm a propósito ali!

Mas, os azulejos do Metro foram um problema, mesmo um grande problema. Hoje toda a gente faz azulejo, mas pouca gente faz o azulejo de padrão. Acham que é desprezível fazer azulejo de padrão porque é repetido. Os prédios que existem revestidos com azulejo, não têm paredes lisas. Têm janelas, têm portas, tem caixilhos, portanto aquilo é a figuração do azulejo. No Metro, eram paredes com 40 metros de comprimento, aquilo tinha que ser estudado. Os artistas com A grande, não se rebaixam a fazer um trabalho destes porque pensam que não tem arte. Mas tem muita arte, muita dificuldade.

190 **I: Acho que brilha e surpreende. Lembro-me do prazer da descoberta do padrão e da surpresa da estação seguinte.**

E: Fiz um revestimento honesto e foi uma aventura muito bonita. Com a aventura do azulejo abriram-se uma série de portas.

**I: Quando se abre uma porta, por vezes há imprevistos, não é?**

E: Entram moscas (risos).

195 **I: Não lhe quero tomar muito tempo mas gostaria apenas de saber em relação às publicações, que são o eixo condutor do meu trabalho, como era feita a sua colaboração, como era feita a encomenda...**

E: Era tudo muito simples. Davam-me os artigos e eu ilustrava-os de acordo com o texto.

200 **I: Houve alguma publicação em que tenha colaborado com especial interesse?**

E: Tudo para mim tinha muito interesse. Eu gostava de trabalhar e trabalhei sempre com muito respeito pelas pessoas que me pediam o trabalho.

**I: E colaborou com alguma publicação em especial? De tudo o que li sobre o seu trabalho, falta-me essa informação...**

205 E: Existiram publicações com muito interesse mas eu agora não me lembro... a Seara Nova, os Contos Tradicionais, foi tão bonito fazer aquilo!

**I: E a colaboração nas publicações do SPN?**

E: Mas essas publicações já eram mais, como é que hei-de dizer, mais técnicas, nessa época os desenhos são muito duros. Têm o livro sobre Lisboa. Era um bocadinho gráfico de mais. Estava um bocadinho influenciada pelas coisas dos gráficos, e era assim nos anos 40. Há uma pessoa para quem eu trabalhei sempre com o maior interesse: é a Matilde Rosa Araújo. Depois, há outros também, mas os livros da Matilde são sempre enternecedores, muito bonitos.

210 **I: “O Cantar da Tila”, “As Botas de Meu Pai”, “O Gato Dourado”, “História de Um Rapaz”...**

E: Eu gosto muito da Matilde. Agora mandou outro livro para me entreter, para ilustrar, mas ainda não fui capaz. Sabe uma coisa engraçada? Há dois anos eu tive qualquer coisa, acho que foi uma trombose e então deu-me para escrever. Escrevi coisas... Estão na Livraria Ler Devagar.

220 **I: Ficou surpreendida com essa sua capacidade?**

E: Quer dizer, acho que a gente deve ter travões e eu, nessa altura, estava um bocadinho desprotegida e os travões desapareceram. Às vezes a gente não faz porque está cheia de inibições, tem medo de ofender, medo de se mostrar...

225 **I: Mas, com as coisas que fez ao longo da sua vida, mesmo que tivesse sentido esses travões, conseguiu desbloqueá-los...**

E: Mas há muitas coisas que não sei fazer. Não sei cozinhar, não sei fazer bolos!

**I: Mas fez, e faz, tantas coisas que “deliciam” o nosso olhar.**

230 E: Não fiz muita coisa. Os primeiros desenhos para livros e ilustração que fiz foram para a Maria Cecília Correia. Tinha umas histórias bonitas, as “Histórias da Minha Rua” depois, pronto, fui por aí fora.

**I: Lembro-me da “Noite de Natal” de Sophia de Mello Breyner.**

E: Eu fiquei tão envergonhada porque era uma senhora tão importante e as ilustrações ficaram tão feias! Quando fui ver a exposição na Biblioteca Nacional, vi as ilustrações e afinal não são tão feias quanto isso. São duma época.

235 **I: Não lhe vou tomar mais tempo...prometi-lhe ser breve...**

E: Ficou tanta coisa para dizer mas já não me lembro.

**I: Para mim foi um prazer estar aqui a conversar consigo. Muito obrigada por tudo o que aprendi de si.**

No final desta conversa, Maria Keil levou-me a ver os seus últimos desenhos, expressivos da sua enorme criatividade e sentido de humor. Destaco a Coleção de Famílias de Cogumelos e o desenho dos Residentes da Casa do Restelo. Depois, fomos tomar um café a uma esplanada do Restelo onde ficámos a partilhar ideias sobre outros assuntos da vida.

## Entrevista a Francisco Providência

25 de Outubro de 2004

Entrevista realizada via e-mail

**I: Com quem aprendeu? Quem foram os mestres, escolas ou outros locais de aprendizagem?**

E: Aprendi nas Belas Artes do Porto, hoje Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto; Foram meus professores em projecto de design os pintores Dário Alves e  
10 António Modesto e o designer Jorge Afonso; Aprendi com Jorge Afonso o desenho tipográfico através da prestação de serviços ao Jornal de Notícias.

**I: Que influências mais significativas do estrangeiro considera que incorporou no seu trabalho?**

E: A minha informação sobre o que se fazia no estrangeiro era relativamente pobre.  
15 Ainda que não directamente, julgo ter sido influenciado pela escola tipográfica alemã e suíça, Escola de Ulm: Talvez Frutiger jacente em caixas de medicamentos, mas também o americano, Paul Rand, em caixas de computadores; enfim os modernos...

**I: Como situa o seu percurso profissional?**

E: O meu percurso profissional decorreu da luta pela sobrevivência: sobrevivência  
20 económica e ecológica; sobrevivência espiritual; vinte anos a tentar. No princípio não tinha qualquer expectativa, mas depois fui fazendo despesas e tive de me profissionalizar, aproveitando a onda da tecnologia emergente veiculada pelos computadores pessoais no final dos anos 80.

**I: Quais as facilidades e dificuldades encontradas no decurso dos seus anos de trabalho?**  
25

E: A história das minhas prestações enquanto designer é o fio entrelaçado de clientes e amigos, que acabam por voltar e trazer outros clientes e amigos. Esse "mercado" sofreu avanços sobretudo pela resposta a concursos públicos ou apresentação de propostas de trabalho; esta poderia dizer que tem sido a facilidade.  
30 A dificuldade parece directamente proporcional ao crescimento da organização, pela redução de tempo disponível para desenhar, para projectar, e a crescente pressão com outras actividades de duvidoso interesse, como escrever cartas, fazer cobranças,

reunir com contabilistas e financeiros, etc., enfim o lado empresarial. Reconhece-se um paradoxo entre a vocação das empresas — realização de capital — e a vocação do ingénuo design de autor — propor modos de existência — propondo-se participar na construção de uma sociedade melhor, através da beleza (bondade?).

Desde há quinze ou vinte anos a esta parte, noto um crescendo em dimensão de negócio, com consequências de complexidade na organização; é um pouco desanimador fazer investimentos conducentes ao incremento de desempenho e verificar depois que o país oferece cada vez menos possibilidades de realização.

**I: Quais os contextos social, económico e político das diferentes etapas da sua vida profissional?**

E: Embora um pouco forçada, fica a hipótese de distribuição seguinte:

**1ª fase: 1990-1995**

Clientes privados/área financeira e gestão de obras: Interbolsa, Norma-açores, IPA, Caixa Económica dos Açores.

O design como contribuinte funcional para a representação da identidade.

Politicamente: dependência indirecta das instituições relativamente ao poder do Estado.

Socialmente: sociedade identificado como mercado; o designer a contribuir para a persuasão do mercado.

Economicamente: autonomização de meios produtivos.

**2ª fase: 1995-2000**

Editorial, educativa e cultural: Civilização editora, Feiras do livro (Apel) e do artesanato (Crat), congressos literatura infanto-juvenil, editora Areal.

O design na interface comunicacional para ensinar e aprender.

Politicamente: independência relativamente ao poder e Estado.

Socialmente: in-formação de professores e alunos; o desenho de produções culturais e didácticas para consumo social.

Economicamente: desenvolvimento de outros meios de negócio (design de equipamentos e multimédia).

**3ª fase: 2000-2005**

Administração pública local e nacional: Câmaras Municipais, Porto 2001, Centro Português de Design, Icep, Associações sectoriais, Mglass, Ippar.



65 Integração da gestão da excelência pelo design.

Politicamente: maior dependência ao poder, à administração central e local.

Socialmente: a integração social num programa global de administração pública.

Economicamente: agilização e redimensionamento da empresa.

70 **I: De que modo as convulsões políticas, económicas e sociais condicionaram [condicionam] o seu trabalho?**

E: Que convulsões? A FMP designer é posterior à instauração da República e ao 25 de Abril... Que outras convulsões houve depois de 1990?

Economicamente, sentimos que há uma maior disponibilidade à despesa autárquica quando as autarquias são da cor do governo e que há maior disponibilidade ao  
75 consumo nos dois últimos anos de mandato... Mas isso não constitui uma convulsão. A convulsão que parece emergir é a da “falência” do país inteiro, com o aumento do desemprego, e redução de rendimentos, nomeadamente de exportações. Tem faltado talvez a Portugal um tecido empresarial mais moderno, inteligente e informado — eventualmente mais ligado à distribuição do que à produção industrial — e a sua  
80 “invenção” demorará demasiado tempo. Sente-se o avanço de uma crise económica com proporções surpreendentes.

Mas se a questão se prende com as crises sazonais da economia ou outras sociais e políticas de pequena escala, interajo com elas, com paciência, mas frequentemente sou contaminado por elas. Talvez se possa verificar isso ao longo do meu trabalho.

85 **I: Quais as tecnologias mais difundidas e de que forma elas interferiram [interferem] directamente no seu trabalho?**

E: A esferográfica Bic e o caderno branco, mas também os meios informáticos de desenho: computadores Apple Macintosh, com software tipo Freehand, Quark-x-press e Photoshop, e mais recentemente os meios de multimédia e produção para a web,  
90 (animação Flash, animação e montagem em vídeo) e ainda de modelação autocad 3D e tratamento cénico tipo 3D studio e solidwork's.

**I: Que trabalhos e experiências destaca do seu percurso profissional?**

E: Está respondido no documento anexo curriculum sintético.

**I: Ao longo da sua vida profissional, quem foram [são], na sua opinião, os outros  
95 peritos na área da comunicação visual?**

E: Henrique Cayatte, João Machado, atelier João Nunes / Né Santelmo / Ana Meneses, Ricardo Mealha; há mais recentemente outros autores e gabinetes com que tenho concorrido (Bicar e associados, 2 e 3 design,...).

100 **I: Quais as publicações periódicas mais significativas em cada uma das suas etapas profissionais?**

E: Embora constitua grande dificuldade a resposta a esta questão, já que para além da dificuldade em escolher um trabalho de carácter mais emblemático em detrimento de outros, se deve ainda privilegiar trabalhos publicados, o que retira da selecção todos os outros projectados e não realizados.

105 **1ª fase: 1990-1995**

Revista Crítica de Ciências Sociais, director Boaventura de Sousa Santos (Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra), Tipografia Lousanense, Lousã, (desde) 1986.

**2ª fase: 1995-2000**

110 Álvaro Siza / obra e método, autor Jacinto Rodrigues, ed. Livraria Civilização editora, Porto, 1992.

Pratas Portuguesas, autor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, ed. Livraria Civilização editora, Porto, 1999.

Várias edições do CRAT (Centro Regional de Artes Tradicionais), Porto;

115 **3ª fase: 2000-2005**

Mapas roteiros de Guimarães, exposição Santus Benedictus (S. Bentinho em Tibães, Braga), e sobretudo as novas identidades gráficas para a Universidade do Minho, Universidade de Aveiro, IPPAR, C.M.Ilhavo, etc.

**I: Quem eram [são] os seus colaboradores gráficos?**

120 E: O meu principal colaborador foi o Arquitecto e designer Miguel Medeiros Palmeiro, de quem fui professor de desenho na sua licenciatura na Faculdade de Arquitectura do Porto; há outros designers com que tenho trabalhado, alguns de quem fui professor de design na Universidade de Aveiro. Devo referir a importância que teve para o desenvolvimento do escritório o técnico informático e amigo Nelson Vilhena, que  
125 desenvolveu sempre uma actividade multidisciplinar, mas de impacto sobretudo tecnológico.

**I: De que forma a evolução da tecnologia condicionou [condiciona] a concepção e produção da comunicação visual periódica?**

E: Para quem como eu teve a experiência profissional de produzir sem a tecnologia que temos hoje (recorrendo à fotocomposição foto-electrica e à montagem fotográfica), a tecnologia apresenta-se indispensável pela velocidade, amplitude e qualidade que oferece. Naturalmente que o computador é um acelerador, um amplificador tanto de qualidades como de defeitos, mas apesar da *desumanidade tecnológica* a criatividade encontra sempre novos meios para afirmar a poesia. Do meu ponto de vista pessoal, a tecnologia tem-me oferecido meios não tanto expressivos, mas sobretudo produtivos. A possibilidade que temos hoje de misturar imagem, movimento, texto e som é admirável. Reconheço no entanto um certo excesso de que me distancio esteticamente.

**I: Quais os aspectos positivos e negativos que considera mais significativos em cada uma das etapas da comunicação visual periódica?**

E: Tomando como classificação a minha, tripartida, deveria talvez desdobrar a avaliação em espécie; considerar por exemplo os aspectos tecnológicos, os aspectos criativos (poéticos) e os aspectos produtivos (natureza e escala das intervenções).

#### **1ª fase / tipografia**

145 Tecnológicos: computador com scanner e impressora laser a P/B, sobretudo vocacionado para tipografia e desenho gráfico simples: Quark + Freehand poéticos: o recurso à simplicidade lacónica do helvética e a composição de negrito + fino em caixa baixa e na mesma palavra.

150 Produtivos: experiências em prelo de impressão directa em ofsete, explorando valores plásticos do branco opaco + prata e outros de contraste entre brilhante e fosco, produzidos com verniz.

#### **2ª fase / fotografia**

155 Tecnológicos: vários computadores organizados em rede e distribuídos por especialidades, entre tipografia, recolha e tratamento de imagem a cores, ilustração, utilização de bancos de imagem e desenho técnico 3D.

Poéticos: o recurso à imagem pictográfica, desenhada a partir de sistemas convencionais ou não e a sua aplicação sobre imagem fotográfica em fundo geral.

Produtivos: experiências em montagens de grande dimensão, recorrendo a estruturas metálicas modulares preexistentes (K-blok) revestidas a telas de vela com imagem aplicada (em vinil recortado ou impressas), explorando valores plásticos e espaciais, do branco opaco e translúcido da tela e a dimensão global e multidimensional dos projectos.

### **3ª fase / multimédia**

Tecnológicos: integração do vídeo e da modulação 3D no sistema digital de produção instalado.

Poéticos: a abstracção do textualidade citada em vez da metáfora desenhada, e usada como imagem de marca.

Produtivos: instalação de ambientes e montagens expositivas multimédia, com recurso a som, luz, imagem cinética e instalação de objectos.

### **[Anexo Curriculum Sintético]**

#### **2005**

CNE, renovação de imagem gráfica da Comissão Nacional de Eleições na comemoração do seu 30º aniversário, Lisboa;

#### **2004**

IPPAR, renovação de imagem gráfica para Instituto Português do Património arquitectónico, IPPAR, Lisboa;

Concepção e apresentação de nova imagem de marca para autarquia de Ílhavo, Ílhavo;

Proposta para a marca institucional da Casa da Música e diversas submarcas, Porto;

#### **2003**

Câmara Municipal de Coimbra, concepção e implementação de nova imagem de marca, Coimbra;

Anima, Exposição de Design Português, concepção, produção e montagem de exposição intergrado no Any del Disseny, Barcelona 2003 / Universitat de Barcelona / Centro Português de Design, Barcelona;

Universidade de Aveiro, concepção e implementação de nova imagem de marca nas comemorações do seu 30º aniversário, Aveiro;

**2002**

Concepção, desenho e produção de exposição e catálogo de fotografia “Os lusodescendentes do Vale do Mu, de Joaquim de Castro, Biblioteca de Santa Maria da Feira, Santa Maria da Feira;

- 195 Caribbean Sea Food, concepção de imagem de marca e desenvolvimento de economato e produtos de merchandising, Drayana, Grupo Amorim, Funchal;  
Câmara Municipal de S. João da Madeira, concepção e implementação de nova imagem de marca, S. João da Madeira;

**2001**

- 200 Comissariado, concepção, desenho e produção da exposição “Reinventar a matéria” / inscrita nos programas do Porto 2001 capital europeia da cultura e Experimenta Design, Crat / Esad / Porto 2001 e Galeria da mitra / Centro Português de Design, Porto e Lisboa;  
Biblioteca Almeida Garret, concepção e implementação de imagem de marca, Câmara Municipal do Porto, Porto;

**2000**

- 205 Civitas, concepção e implementação de imagem de marca (por redesenho da anterior) / Universidade de Aveiro, Aveiro;  
Portway , concepção, desenho e implementação de imagem de marca (norma gráfica) e web site, Portway Handling de Portugal SA., Lisboa;
- 210 "Guimarães, 1000 anos a construir Portugal", concepção e produção de imagem gráfica, catálogo e exposição, Câmara Municipal Guimarães, Guimarães;  
"Porto - Ilhas, Colónias Operárias e bairros do Estado Novo", exposição, concepção, desenho e produção da exposição e catálogo, Câmara Municipal, Porto;  
Tapumes Porto 2001 concepção e desenho de vários tapumes de obra e torres de sinalização,
- 215 Porto 2001, SA, Porto;  
“Arkhétypon” exposição de artefactos de moda, concepção, desenho e produção, CPD centro português de design, Lisboa, Matosinhos e Barcelona;

**1999**

- 220 Anuário do Design / Centro Português do Design, concepção, desenho e produção, CPD, Lisboa;
- “Centro Pinus”, concepção de imagem de marca e vários objectos promocionais, Porto;  
Revista “Mãos”, redesign e produção gráfica, PPARTE/CEART/ CRAT, Porto;  
Produtos Cores, desenvolvimento de vários projectos para Cresaçor, Cooperativa de Economia Solidária nos Açores, Ponta Delgada;

- 225 Biblioteca Municipal do Porto e Galeria do Palácio, concepção e implementação de imagem de marca e produção de vários objectos promocionais, Porto;
- 1998**
- “Diálogos de Edificação”, concepção e produção de catálogo da exposição, CRAT Centro Regional de Artes Tradicionais, Porto;
- 230 “A Integração da Igualdade entre Homens e Mulheres nos Fundos Estruturais” – seminário concepção e produção de imagem de marca global, CCRN, Porto;
- “Pratas Portuguesas”, concepção e produção de álbum da autoria de Gonçalo Sousa, Livraria Civilização Editora, Porto;
- Guia Expo '98, concepção, produção e impressão de guia promocional, DK / Livraria Civilização
- 235 Editora, Porto;
- “Cidades e Frentes de Água” – exposição, concepção, produção e montagem de exposição na Gare Marítima de Alcântara, FAUP / Expo '98, sa, Lisboa;
- Site para Presidência do Conselho de Ministros, concepção e realização com Vasco Branco, EF, Lisboa;
- 240 Campanha de divulgação ao Referendo Nacional, concepção de logotipo e slogan com Vasco Branco, EF, Lisboa;
- 1997**
- “O moderno escondido” – exposição, concepção, desenho, produção e montagem de exposição no edifício da antiga Cadeia da Relação do Porto, FAUP / Associação dos
- 245 Arquitectos, Porto;
- 1996**
- III Jornadas de Arte Contemporânea do Porto '96, imagem global, concepção e produção de catálogos, programa, cartazes, etc., comissário João Fernandes, Câmara Municipal, Porto;
- UNET Unesco Model Libraries Network, concepção de marca, UNESCO;
- 250 **1995**
- Feira de Artesanato do Porto no Pavilhão Rosa Mota, concepção, desenho e produção de imagem global, sinalética e stands, CRAT Centro Regional de Artes Tradicionais, Porto;
- Concepção de nova linha editorial (integrando todas as disciplinas), para manuais escolares do 2º ciclo, Areal editores, Porto;
- 255 **1994**
- Feira do Livro do Porto, concepção e produção de imagem de marca, stands, campanha promocional e coordenação de montagem, APEL Associação Portuguesa de editores e Livreiros, Porto, 1994 e anos seguintes;

260 Álvaro Siza exposição no Centro George Pompidou Paris e Galeria do MOPU Madrid, concepção e produção de catálogo da exposição, editorial do Centro George Pompidou, Mopu, Paris e Madrid;

265 “Amazónia, identidade e etnicidade” – exposição, (exposição premiada pela Associação de Museologia Portuguesa e distinguida pela revista do jornal Expresso) concepção gráfica da exposição e dos produtos da sua divulgação, Edifício da Alfândega do Porto, Universidade do Porto, Porto;

### **1993**

270 Caixa Económica Açoreana, concepção de imagem global, (marca, economato, formulários bancários, tratamento comunicacional de balcões, publicidade gráfica e televisiva, cartões de crédito e débito, acções, gifts), Ponta Delgada, 1993 e anos seguintes;

### **1992**

275 Casa das Artes, SEC Secretaria de Estado da Cultura, concepção e implementação de marca, Porto;

Revista Crítica de Ciências Sociais, concepção de lay-out e imagem de marca, Centro de estudos Sociais, Universidade Coimbra, Coimbra, 1992 e anos seguintes;

275 Instituto Investimento e Privatizações dos Açores, concepção de imagem global e série de anúncios na imprensa (semanários), Ponta Delgada;

### **1991**

280 Livraria Civilização Editora, concepção de marca global, e desenho de vários produtos editoriais, Porto, 1991 e seguintes;

Museu dos Biscainhos, concepção de imagem global e catálogo institucional, Braga;

### **1990**

Interbolsa, Central e Tradis, concepção de imagem global da e produção de várias publicações institucionais, Associação das Bolsas de Valores, Porto, 1990 e seguintes;





## Entrevista a António Ruella Ramos

5 de Julho de 2005

Rua Castilho, 185-1º – Lisboa

**I: O meu trabalho tem como objectivo compreender as relações e os significados entre as formas e as expressões da comunicação visual ao longo do século XX, tomando como eixo de análise as publicações periódicas. Para desenvolvimento desta investigação, utilizo como métodos de recolha de dados, o levantamento documental e a realização de entrevistas a alguns actores significantes nesta matéria. Neste último ano, recolhi vários depoimentos de “peritos do ofício”. A entrevista de hoje posiciona-se do ponto de vista dos “encomendadores”, para entender o processo de encomenda através de quem esteve à frente de publicações periódicas, como é caso do Doutor Ruella Ramos enquanto director do *Diário de Lisboa*.**

**E:** De facto, apanhei uns anos de tipografia e de offset, porque o *Diário de Lisboa* foi pioneiro na utilização, em jornais, desta última técnica. Depois, do ponto de vista político, acompanhei o 25 de Abril e as suas consequências. Em relação aos jornais, estive mais presente no *Diário de Lisboa* que era um jornal da minha família desde 1921. Comecei em 1964 porque, até lá, tive uma carreira completamente separada dos jornais: formei-me em direito e comecei a advogar, fui à tropa, durante cerca de 3 anos e quando me preparava para seguir a minha vida, foi necessário ir para o jornal e eu fui. Depois, acabei por ter muito prazer em lá estar, embora fosse uma vida muito complicada porque o *Diário de Lisboa* não tinha compromissos, não era um jornal comprometido com o regime, digamos e, portanto, vivia com imensas dificuldades. Viveu sempre com dificuldades até ao 25 de Abril e, depois, continuaram as dificuldades porque o período pós-revolução foi muito perturbado.

De qualquer forma, no que se refere à comunicação visual, aquilo que gostaria que fosse o tema da nossa conversa penso que tem a ver com o grafismo nos jornais, não é, talvez a paginação, o próprio grafismo. É mais ou menos isso que está à procura?

**I: Sim, mas também me interessa perceber os contextos que possam ter condicionado e configurado esse grafismo.**

E: Acho que há dois períodos, ou componentes, quase fundamentais que são a  
35 tipografia e, depois, a mudança para o offset, ou melhor, o sistema de composição a  
chumbo e de gravura de zinco e, depois, a mudança para os sistemas fotográficos,  
flexíveis e de composição electrónica, fotocomposição, paginação, película, ou sem  
ser em película mas a frio, sem ser a quente. Penso que existe um enorme fosso entre  
os dois. Era muito difícil obter efeitos visuais interessantes com tipografia porque os  
40 jornais têm um tempo de produção limitado: a tipografia obrigava à composição a  
quente, era uma coisa física que exigia uma serralharia muito complicada, por  
exemplo, se quiséssemos colocar a imagem de um actor sobre um texto, ou um texto  
recortado de acordo com a figura do autor, era uma coisa que demorava quase um dia  
a fazer. Hoje em dia, qualquer miúdo no computador faz isso em 30 segundos.  
45 Lembro-me que o *Diário de Lisboa*, por exemplo, quando foi da travessia do Gago  
Coutinho, se não estou em erro, punha o Gago Coutinho na 1ª página a entrar pelo  
cabeçalho do jornal. Eu imagino o trabalho que aquilo deve ter dado: não é do meu  
tempo, porque eu nasci em 38 e o Gago Coutinho é de 20 e pouco, mas imagino o  
trabalho que deve ter dado.  
50 Por outro lado, pelo menos no *Diário de Lisboa* (nos outros jornais não sei, mas admito  
que não teriam muito mais), a paginação era feita pelo Chefe de Redacção de uma  
forma muito primária. Havia um modelo quase geral para a primeira e última página, e  
mais umas coisas, mas o resto era tudo “encher chouriços” e toca a andar... Eram  
essencialmente os tipógrafos que, de alguma forma, faziam o arranjo gráfico, que não  
55 era preestabelecido ou se era, consistia num “mono” feito com meia dúzia de traços,  
sem nada de especial.  
Depois, nos anos 60, o *Diário de Lisboa* foi pioneiro no offset: mudou para  
fotocomposição e offset em 1969, muito antes dos outros jornais. Foi um dos primeiros  
da Europa! Recordo-me que nesse ano, na Europa, só o *Tribune de Genève* é que  
60 mudou ao mesmo tempo. Foi uma coisa um pouco louca, mas que depois acabou por  
resultar. Em 66-67, um pouco antes do offset, começámos no *Diário de Lisboa*, a fazer  
alguma paginação pré-programada, com um artista gráfico que está vivo, que falta  
aqui na sua lista e que é muitíssimo bom: o Vitor da Silva. O Vitor da Silva foi  
inclusivamente quem fez, por exemplo, o *Expresso*. Adicionalmente, tem feito imensas  
65 coisas, é um artista gráfico fantástico!

**I: É um profissional muito importante que vou tentar entrevistar. O meu tempo útil de investigação não me permite a recolha exaustiva de depoimentos e, por isso, a elaboração desta lista de nomes que considerámos uma amostra significativa.**

E: O Vitor da Silva trabalhou connosco e programou muitas coisas de grande  
 70 qualidade e, se não estou em erro, ainda no tempo da tipografia. Depois, surgiu o  
 offset e o jornal passou a ser programado com paginação, porque valia a pena; era  
 possível fazer umas “gracinhas” e elas serem executadas. Em tipografia era quase  
 impossível! Só o caso do Gago Coutinho, ou outra coisa assim excepcional, é que  
 75 teria permitido aquela serralharia complicadíssima. Para ter uma ideia, um anúncio de  
 teatro impresso no *Diário de Lisboa*, por exemplo, para O Maria Vitória, com o nome  
 dos actores, com umas pequenas fotografias, com a indicação dos preços variados,  
 com outras gravuras, etc., implicava uma obra de serralharia, de marcenaria que é  
 difícil de imaginar. Era necessário fazer o fundo do anúncio, em chumbo ou madeira  
 (nós trabalhávamos com chumbo); tinham que se mandar fazer as gravuras ao homem  
 80 do zinco (gravurinhas); tinham de se marcar, mandar para baixo e esperar que elas  
 viessem cortadinhas. De seguida, eram feitas umas linhas, de um tamanho próprio;  
 tinham que se meter uns espaços para encaixar e depois tinham que ser atadas à  
 volta, com um filete de cerca de 12 pontos e finalmente iam a fundir, porque isto não  
 era como depois foi, antes de haver as coisas mais modernas. Com o offset havia uns  
 85 filetes que se punham com adesivo, era um instante.

**I: Quem não viveu no tempo da tipografia, não imagina o trabalho e os tempos que lhe estavam associados...**

E: Um anúncio de teatro, demorava duas a três horas a fazer por um homem tipógrafo experiente, portanto, isso era uma limitação...

90 **I: Isto passa-se até 1969?**

E: Sim, e o *Diário de Lisboa* foi o primeiro e único a mudar até ao 25 de Abril. Foi em 1969, tendo a mudança demorado algum tempo.

Fazer qualquer gracinha visual era uma limitação como, também, as ilustrações. O *Diário de Lisboa* teve ilustradores fantásticos: desde o Almada Negreiros ao Jorge  
 95 Barradas e mais recentemente, já a trabalhar comigo, o Carlos Botelho. O Carlos Botelho fez imensas coisas para o *Diário de Lisboa* e ilustrava, por exemplo, “Um Conto de Domingo”. Todos os Domingos ele ilustrava um conto, e isso era mais fácil

porque o “Conto de Domingo” era sempre igual: tinha um texto corrido, colunas corpo 8, por ali abaixo e, depois, o Carlos Botelho fazia os “bonecos” sempre do mesmo tamanho. Isto era o normal: consistia em não sair fora do estabelecido senão tornava-se muito complicado.

Relativamente às ilustrações, por vezes havia uns *cartoons* como, por exemplo, alguns que eu tenho do Jorge Barradas. O *cartoon* do nº 5 do *Diário de Lisboa*, que é um padeiro a fazer o pão e o pão é uma granada, foi do tempo das perturbações de rua, em 1921, e é muito bonito. Durante vários anos, o *Diário de Lisboa* colocava na primeira página um *cartoon*: houve algumas coisas do João Abel Manta, do Stuart, como o *Quim e o Manecas* e uma série de bandas desenhadas em que o herói era o meu irmão João. Eu até costumo dizer que o meu irmão é o único herói de banda desenhada vivo que conheço. Sabe porquê? Porque o meu irmão é mais velho do que eu um bocadinho (eu vou fazer 67 e ele tem 68) e o Stuart, quando ele era pequeno, para agradar ao meu avô, para lhe meter vales para sacar dinheiro, fez uma banda com o neto querido que era mais velho e, por esse motivo, o João aparece nas bandas desenhadas. O João teve as bandas em exposições na Bedeteca porque, realmente, é um dos poucos heróis da Banda Desenhada vivos. O Tintim já morreu, o Corto Maltese também, e o João está vivo. Foram vários ilustradores, o Stuart e muitos outros, que colaboraram com o *Diário de Lisboa*. Também há ilustrações do Amarelhe, embora trabalhasse mais para o *Sempre Fixe*.

**I: E do Eduardo Anahory?**

E: Não, para o *Diário de Lisboa* não, que eu me tenha apercebido.

**I: Ele também fazia parte desse grupo de “meninos de ouro”...**

E: Pois, mas se calhar fazia para outro jornal, o que não quer dizer que não encontre o Amarelhe a colaborar com outro jornal. Não sei se havia alguma exclusividade mas, se calhar, havia alguma reserva no regime de colaboração. No caso do Stuart, ele tem uma obra grande no *Diário de Notícias*, no *Século* e no *Sempre Fixe*.

A minha família tem bastantes desenhos guardados. Eu tenho algumas coisas engraçadas do Stuart que ele fez para o meu avô. A minha família é da região de Aveiro e o meu avô costumava ir para a Ria, para uma casa que lá tinha. O Stuart, de vez em quando, ia lá nas férias. Para ele, esta convivência era ótima. Os seus materiais eram, geralmente, de má qualidade e escassos; tinha poucas tintas de

130 cores, embora tenha quadros a cores fantásticos, mas há pouquíssimos porque ele raramente tinha dinheiro para as cores. Na Torreira, que é uma praia na Ria de Aveiro, temos alguns desenhos que ele deixava lá ficar. Estão encaixilhados, são coisas algo ridículas mas que têm a sua piada como, por exemplo, um estudo comparando os tamancos com a proa dos moliceiros. Ele era, de facto, uma pessoa com muita  
135 imaginação!

Em relação à parte de fundo há, de facto, um conjunto de desenhadores e paginadores que passaram pelo *Diário de Lisboa* como o Vitor da Silva, nos últimos tempos, e o Ribeiro da Silva. Geralmente, eram pessoas da Escola António Arroio que se não tinham o curso completo, tinham passado por lá.

140 Relativamente ao processo de encomenda, não passava muito por mim. Não é que eu estivesse muito distante mas, normalmente, quem trabalhava mais directamente com os grafistas, com os paginadores, com os designers, chame-lhe o que quiser, eram os colaboradores do jornal. Por exemplo, o Luís Stau Monteiro e o Cardoso Pires faziam a *Mosca*. Eram eles que trabalhavam mais directamente com os paginadores e que  
145 lhes faziam os pedidos. Estava, geralmente, relacionado com os trabalhos a executar e, por exemplo, pediam: “Faz-me aí algo de um certo tipo porque agora vou fazer uma série de restaurantes e preciso de uma cabeça para isto”. Eram estes colaboradores ou o Chefe de Redacção (porque, às vezes, podia haver uma série de artigos mais interessantes ou especiais), que faziam as encomendas.

150 No dia a dia eles, obviamente, faziam o arranjo possível das matérias. Casos como o “Ora diga-nos”, que consistia em perguntas colocadas a três pessoas sobre o que é que achavam relativamente a um determinado assunto. Por exemplo, “o que é que pensa do Eng. José Sócrates?” e as três pessoas que eles encontravam na rua, davam a sua opinião. O texto encaixava num espaço previamente definido, isto é, o  
155 tipo de coisa que hoje vai do computador directamente para o “buraco” no écran, lá era mais ou menos assim, só que não ia para o “buraco”, passava primeiro pela composição...mas no fundo já estava...

**I:...pré definido...**

E: O que é que o desenhador tinha feito? Tinha, antecipadamente, estudado com o  
160 Chefe de Redacção, o que iria colocar e onde: se era aberto a branco, se era aberto a

preto, quantas colunas ia ter, quais as alternativas, se em vez de três fossem quatro, etc. De vez em quando, fazia-se uma remodelação no jornal, de longe em longe.

**I: Com que periodicidade?**

165 E: Essas coisas nos jornais nunca são, nem podem ser, muito frequentes. Há duas ou três coisas que eu aprendi nos jornais, logo ao princípio, e que para mim são pilares inquestionáveis. Um deles tem a ver com o sentido prático e da funcionalidade. Faz-me lembrar os Shakers, cuja exposição passou pela Gulbenkian e que são uma comunidade americana que faz uns móveis muito engraçados, muito correctos e quadralizados na sua simplicidade.

170 Quando numa publicação há dificuldade na leitura, quando há dificuldade a ver, quando a pessoa começa a ler aqui e, depois, não sabe automaticamente, e sem nenhum problema, que continua ali, o design “não presta”. Para mim isto é indiscutível! Se for uma coisa aberta a branco mas em corpo 7, difícil de ler, em particular para quem vê mal ao perto, o que acontece com muitas pessoas a partir dos 40 anos, então  
175 o trabalho está errado.

**I: Se não há legibilidade a comunicação não é eficaz...**

E: Para mim é indiscutível! Eu troco o estilo pela prática, pelas coisas verdadeiramente práticas. Por exemplo, nunca mais peguei na revista do Assis Ferreira, a *Egoísta*, porque aquilo é uma confusão, dificultando a leitura. O design é do Henrique Cayatte,  
180 e tenho admiração por algumas coisas que ele faz, mas não é por tudo e, por exemplo, esse género de coisas, porque é bonito, porque é diferente, mas a pessoa tem que ler uma linha com 25 cm, ou aberta a branco.... Depois, quando são coisas a cores, acertar as quatro cores à volta duma “aberturazinha”, em corpo 7 ou 8, não é muito fácil, nem é muito frequente, ficar bem.

185 A outra coisa que, para mim, também é indiscutível, tem a ver com o facto de ser muito difícil ganhar leitores. É difícil convencer as pessoas a comprar todos os dias o mesmo jornal, e manter o interesse por ele, portanto, é preciso ter muito cuidado para não perder nenhum leitor. Entre os leitores, tem vindo a crescer o número de mulheres que, assim como os homens, são animais de hábitos. Assim sendo, não se pode  
190 mexer num jornal de uma forma que assuste, ou perturbe, o leitor. Quer dizer, se eu ponho as palavras cruzadas sempre na penúltima página, se as quiser mudar para o centro tenho que ir mudando gradualmente e, se calhar, o melhor é não mudar. Por

exemplo, eu assino o *L'Express* porque gosto de estar a par do que se passa em França. A primeira coisa que leio é a coluna de *bridge*, na penúltima página, que ali se encontra há 20 anos. Eles não mexem na posição, porque percebem que há pessoas que vão ver primeiro o desenho do Plantu, outros vão ver outro tema, e isso acontece um pouco com todos os jornais. É como o programa de televisão... o *Diário de Notícias* tirou a programação da televisão da penúltima página e passou para o caderno dos anúncios, e eu deixei de comprar o *Diário de Notícias*.

**I: A estabilidade “securiza” e fideliza o cliente.**

E: Depois não me dá jeito. Eu gostava de deitar fora o suplemento dos classificados, porque não estou à procura de casa nem de emprego, e como eu muita gente. Também há muitas pessoas que estão à procura. Eu não estou a dizer para colocarem nos classificados um assunto que é de consulta diária. O que acho é que é um erro dramático! É como fazer uma feijoada e depois meter um bife do lombo lá dentro para convencer as pessoas a comer feijoada, mas eu não quero feijoada, eu quero é o bife do lombo, separado, ou então a feijoada separada. Portanto, as mudanças nos jornais têm que ser feitas, na minha opinião, embora não seja um catedrático, de forma gradual, e isto é algo de que eu não abdicó.

As mudanças têm que ser feitas muito devagarinho, com muito cuidado, e com o grafismo a mesma coisa: mudanças de corpo de letra, mudanças de posição de páginas, tudo isso tem que ser feito com muito cuidado e muito devagar. Por exemplo, o *Correio da Manhã* fez uma mudança que demorou cerca de um ano. Foi mudando devagarinho, com alterações quase diárias. Eu percebia, porque estou mais atento a este género de coisas, mas os leitores não devem ter percebido. Não perderam leitores, antes pelo contrário! Modernizaram o jornal mas dentro da mesma lógica. Nós, na altura do offset, pensámos em mudar o título do *Diário de Lisboa*. Era um disparate mas pensámos, e fizemos 30 títulos diferentes. O título do *Diário de Lisboa* é um gótico pintado a pincel, pelo António Soares, em 1920/21, em tamanho grande, que depois foi reduzido. Eu não tenho o desenho inicial, mas sei que foi assim. Este gótico é diferente de todos os góticos, não é igual ao do *Diário de Notícias* nem ao do *Comércio do Porto*. Foi construído de propósito para o título do *Diário de Lisboa*, em exclusivo. E mais: como foi feito a pincel, tinha uma espécie de rebarbas, que no princípio apareciam pintadas e que, a partir de uma certa altura, limpámos um

225 bocadinho, quase nada, foi uma coisa insignificante. Ainda tentámos mudar: havia uns que achavam que era antigo, que era um disparate. Fizeram-se os 30 ensaios diferentes e acabámos por voltar ao mesmo porque toda a gente ficava chocada, não havia ninguém que não ficasse chocado, a imagem era muito forte!

Acho que as pessoas são reaccionárias, incluindo eu que gosto de coisas gráficas e de mudanças. Eu sou fundador do *Expresso* e sempre o li ao longo dos anos. O *Expresso* fez um guia de Portugal que recentemente voltou a publicar. Eu odiei este guia porque é demasiado diferente do anterior. O anterior serviu-me para ir a várias terras, para ir para aqui e para acolá, utilizei-o e habituei-me ao seu esquema gráfico. Estou convencido que aquilo que eu senti, outros também sentiram. É um bocado  
235 como o segundo casamento: acontece muito casar com uma mulher parecida com a primeira, a pessoa tem uma ideia fixa. Gostei muito do primeiro guia, acho que graficamente correspondia muito ao que eu faria se soubesse desenhar, e quando este apareceu, achei que não prestava para nada, não tem graça nenhuma, pronto!

Resumindo e concluindo: as mudanças do *Diário de Lisboa* eram pouco frequentes. Quando aconteciam, tinham uma finalidade específica. Houve uma altura em que nós precisámos de mudar de formato. Tínhamos o formato, suponhamos, de 41 e resolvemos fazer uma economia de papel, porque estávamos com dificuldades grandes. Passámos para 37, que é o formato actual do *Público* e de outros em circulação, reduzindo 4 cm e poupando 10% em papel. Aproveitámos esta redução  
245 para fazer um pouco de modificação gráfica, para tentar dar a ideia de que o jornal não tinha diminuído, como sabe é possível recorrer a estes truques gráficos. Fazíamos isto, de longe em longe, não andávamos sempre a mexer no jornal, de maneira nenhuma, porque o leitor assusta-se.

**I: Quando se transmite uma imagem confusa, o leitor desconfia porque não a reconhece.**  
250

E: O leitor tem que se habituar a conhecer o jornal, mesmo que não o veja todo e isso, aliás, começa pelo título. No *Diário de Lisboa* tínhamos carrinhas nas quais figurava um desenho que foi feito pelo meu irmão e pelo Daciano da Costa. As carrinhas tinham só um bocado do título, suponhamos só o “L” e um “E”, mas via-se logo que só  
255 poderia ser o *Diário de Lisboa*, porque não há outra letra igual. É como a Coca-Cola: se virmos o “C” da Coca-Cola, entendemos logo a marca de que se trata. É uma letra



tão especial, que já vimos tantas vezes, que ajuda à identificação. Relativamente a outras marcas, por exemplo, como a Água do Luso, isso não acontece, embora não seja obrigatoriamente mau, mas não é assim tão marcante como a Coca-Cola...

260 **I: É a força e eficácia visual dos símbolos como, por exemplo, o dos Jogos Olímpicos...**

E: Sim, claro, os círculos...

**I: São rapidamente memorizados.**

E: Sim, são coisas que se memorizam facilmente.

265 **I: Esta foi uma parte da entrevista mais aberta mas, se ainda tiver mais algum tempo, gostava de lhe colocar algumas questões directivas para, posteriormente, fazer uma leitura comparativa dos vários depoimentos que estou a recolher. Em relação à análise do contexto global da comunicação visual, gostaria de saber quais foram as influências mais significativas do estrangeiro que considera ter incorporado no seu**  
270 **trabalho.**

E: Relativamente às influências mais significativas do estrangeiro, diria que o país onde eu fui mais vezes, desde os meus 12 ou 13 anos, foi a Inglaterra e penso que a maior influência foi o grafismo inglês, mesmo o dos tablóides, que já era muito bom. O grafismo dos tablóides era quase como o dos jornais de referência de hoje, muito bom,  
275 com boas ilustrações, qualidade da arrumação, facilidade de leitura e criatividade. Para mim, o grafismo inglês é, de longe, o melhor!

**I: Quer destacar algum título que considere mais exemplificativo?**

E: Eu lia muito os tablóides porque o *Diário de Lisboa* era um jornal da tarde, embora fosse um jornal mais de opinião. Portanto, lia muito o *Evening Standard* e o *Evening News* e, depois, os jornais naquela altura eram jornais grandes, porque o *Diário de Lisboa* sempre foi tablóide, desde 1921. O *Diário de Lisboa* foi um dos primeiros tablóides da Europa e seguiu o *ABC* de Madrid que também era tablóide. Também via os jornais grandes, mas estes não me inspiravam tanto porque a arrumação já era completamente diferente. Repare, não quero estar a ensinar o padre-nosso ao vigário,  
280 mas o jornal grande fica bem diferente do tablóide quando é dobrado, isto é, a arrumação de uma página inteira é completamente diferente, já não me interessava tanto, o conteúdo sim, mas eram um pouco mais antiquados, dos anos 60. O *Guardian*, o *Daily Mail* e outros jornais deste tipo, eram um bocadinho melhores mas,  
285

por exemplo, o *Times* era muito antiquado, naquela altura, não falo em termos políticos mas sim no que se refere ao grafismo. Os tablóides eram mais criativos, já  
 290 naquela altura, e interessavam-me mais, correspondiam ao *Diário de Lisboa*. É evidente que, depois, há um ou outro jornal, como o *Liberation*, por exemplo, que para mim era de uma qualidade gráfica espantosa, quando fez a modificação há uns 15 ou 20 anos, fizeram o título com uns desenhos. Esse género de jornal com  
 295 criatividade gráfica, com uma grande liberdade dentro da página, mas ao mesmo tempo de leitura muito eficaz, gostei muito!

O Expresso foi feito, basicamente, por um bocado de decalque sobre o grafismo dos ingleses. O projecto do Vitor da Silva e o seguimento do Luís Ribeiro e dos outros, tem influência dos ingleses...aliás eles estiveram lá, se não estou em erro, penso até que  
 300 estiveram no *Sunday Times* em estágio. Para mim, o Vítor da Silva é uma das referências do período entre 1970 e 1985. Importa não esquecer o Sebastião Rodrigues, que também andou nos jornais. Ele fez o título da *Capital* e mais algumas coisas.

**I: Como o *Almanaque*!**

305 E: Sim, mas o *Almanaque* é anterior e é outro estilo, é um projecto tipo anos 50. E era outro estilo, quer dizer, estou a falar de coisas em jornais, para não falar em publicidade, porque ele tem coisas em publicidade muito boas também.

**I: Penso que podemos passar à questão sobre as facilidades e dificuldades que encontrou no decurso dos seus anos de trabalho.**

310 E: Sim, e eu já me referi a algumas: era a tipografia e, depois, no caso concreto dos jornais diários, era a falta de tempo, a pressa com que as coisas são feitas nos jornais diários, a falta de recursos, porque o *Diário de Lisboa* sempre teve muito poucos recursos. O *Diário de Lisboa* era um jornal com uma projecção política bastante grande, mas com muitas limitações, porque não tínhamos dinheiro. Estando o grafista  
 315 consecutivamente a trabalhar nas tarefas do dia-a-dia do jornal era difícil fazer coisas novas. Arranjar tempo e oportunidade para a inovação é como fazer obras na Marginal: os carros continuam a passar todos os dias e as obras, em vez de demorarem uma semana, demoram 6 meses. Portanto, é tudo muito mais difícil porque os trabalhadores têm que andar a fazer riscos, inúmeras vezes, porque estão  
 320 sempre a mudar as coisas. Acho que as dificuldades são estas.

Nunca se consegue programar um jornal a 100% e cumprir. Por isso é que eu, além do outro argumento, sugiro que as coisas sejam sempre feitas gradualmente, deixando de lado as megalománias de pensar que se vai mudar o jornal todo: “Na segunda-feira é um e na terça-feira vai ser outro completamente diferente”. Não se consegue fazer a tempo porque um jornal vive muito das rotinas, e não é possível esse nível de rapidez. Quando se consegue fazer a tempo, se calhar surpreende-se o leitor negativamente e é quase impossível fazê-lo bem. Penso que as dificuldades são essencialmente estas! Quanto às facilidades, talvez o facto da reacção do público ser imediata. Não é preciso estar à espera três meses porque logo no dia seguinte, telefonam a dizer, ou escrevem a colocar os seus comentários: “É incrível o que vocês fizeram ontem!”, porque as pessoas quando têm uma ligação ao jornal, têm tendência para entrar em contacto directo. Relativamente à questão do contexto económico, social e político que acompanhou as diferentes etapas da minha vida profissional...

**I: Pretende-se, com essa questão, conhecer os contextos vividos de forma a melhor enquadrar o seu testemunho.**

E: No que se refere à minha vida profissional, importa referir que, no contexto social, nasci numa família de burguesia média alta. Média alta, no sentido económico, não é que fossemos fidalgos. Somos quatro irmãos, todos formados, o meu pai tinha três cursos, era um contexto em que se respirava uma cultura relativamente grande que nos facilitou a educação. Em casa falava-se muito no *Diário de Lisboa* e nos jornais em geral.

Embora eu tivesse seguido uma via diferente dos jornais, acabei por ser Director do *Diário de Lisboa* aos 27 anos devido ao regime de censura em vigor. Quando ocorreu a crise do *Diário de Lisboa*, que levou à saída do Norberto Lopes em 1967, a censura não aceitava a nomeação de um Director que não estivesse de acordo com o regime, a não ser que fosse um proprietário. O regime tinha a noção da propriedade como uma espécie de coisa sagrada. Assim sendo, um proprietário podia ser Director, mesmo que fosse de esquerda. Um Director Literário não podia ser uma personalidade como um Álvaro Salema, porque era de esquerda, tinha que ser, por exemplo, um Joaquim Paço d’Arcos, ou um escritor de direita. Para evitar isso, tentámos que fosse o Eng. Manso mas, embora fosse uma pessoa bastante culta, não aceitou o nosso convite. Desta forma, eu fui “atirado” para a frente e tive que ir. Não tinha preparação

para Director mas tive de a arranjar. Estive como Director quase 30 anos, ao mesmo tempo que era Administrador e dono do jornal, juntamente com o meu pai até certa altura e, depois, com os meus irmãos.

No contexto político, considero-me uma pessoa de centro esquerda embora nunca tenha estado filiado a um partido, até por causa do jornal, e nunca fui candidato a nada. Tive sempre uma vida independente, não só por força do jornal mas, também, pelas minhas convicções. Digamos que me identifico com uma esquerda moderada, uma esquerda mais próxima do que poderia ser o partido socialista, caso não fosse tão centrado, com uns toques do actual bloco de esquerda, embora pense que o bloco de esquerda é pouco eficaz.

A minha vida profissional acabou por ser o *Diário de Lisboa* e, depois, a partir do encerramento do jornal, como já tinha feito parte da fundação da Lisgráfica, que é uma gráfica muito grande, acolhi-me à Lisgráfica, como Administrador que sempre fui, mas passei a ser executivo a partir de 1990. Reformei-me no ano passado e continuo a ir à Lisgráfica todos os dias, porque cheira a tinta, porque se fazem jornais e revistas e continuo a gostar deste contacto. Não tenho, no entanto, pretensões de voltar a ser editor de publicações. Para mim, essa é uma porta que se fechou porque, para fazer um produto de qualidade, é preciso muito dinheiro, de que não disponho e, também, porque é muito difícil lançar publicações novas, com êxito. Existem dificuldades em todas as etapas do percurso, desde a ideia até ao quiosque.

**I: Há pouco falámos da Egoísta. É uma revista que tem ganho uma série de prémios.**

E: Mas tem o apoio do Casino! Em breve vou comprar a revista, para ver como evoluiu. Aquilo que senti é que era um bocadinho over-gráfica. Havia demasiada preocupação em fazer algo...Pareceu-me um bocado excessiva, para o meu gosto, atrevo-me a dizer que é era um bocadinho pretensiosa e excessiva. Gosto mais de coisas tipo Vitor da Silva, tipo Sebastião Rodrigues.

**I: Mais invisíveis?**

E: Não estou a pensar em coisas tão lisas como algumas do tipo Siza Vieira, deve existir um bocadinho mais de cor, mas não aquele excesso.

Como estava a dizer, a vida das publicações é bastante difícil: angariar publicidade, encontrar as pessoas, gerir as suas expectativas quando pensam que vão fazer coisas diferentes e, depois, acabam por fazer algo quase igual ao que já existe.

385 Fazer jornais e publicações é muito exigente tanto na criação de raiz, como na melhoria de algo que já existe e que está a andar. Por exemplo, se pegar no *Correio da Manhã* e disser: "Agora vamos melhorar o jornal", se conseguir manter, já é de tirar o chapéu; se conseguir melhorar, acho que é extraordinário; se conseguir impedir que desça de número de leitores, também acho muito bom. Se pensarmos no *Diário de*  
 390 *Notícias*, que deve estar com 15 a 20 mil unidades de venda, é quase inacreditável para um jornal que tirou 150 mil em 1970. Como é que é possível? São erros atrás de erros e desinteresse. A Lusomundo comprou, depois foi o Joaquim de Oliveira a adquirir mas não ficou logo com o jornal, portanto, o tempo vai passando, as pessoas vão-se encostando e, a certa altura, o jornal corre o risco de ficar  
 395 condenado.

Concluindo: penso que é muito difícil criar e manter um jornal por isso eu tiro o meu chapéu a quem o faz. Vejamos o caso do *Comércio do Porto* e da *Capital*. O grupo espanhol que os adquiriu, que é um grupo com uma enorme experiência em Espanha, cheio de sucesso, não conseguiu fazer nada. O *Comércio do Porto* está com uma  
 400 tiragem simbólica e a *Capital* está a desaparecer.

**I: Agora até se demitiu o Luís Osório...**

E: Sim, claro, porque também não conseguiu fazer nada, provavelmente também não era aquele tipo de jornal que iria salvar a *Capital*, embora eu tenha muita consideração não só pelo Luís Osório, como pelo Rogério Rodrigues que era o Director Adjunto e  
 405 que trabalhou no *Diário de Lisboa* durante muitos anos e, depois, no *Jornal*. Provavelmente, também não era aquele tipo de paginação, de jornalismo que poderia salvar o jornal. De qualquer maneira é difícil, ainda por cima num país que lê pouco, que tem pouco dinheiro e no qual a televisão é de borla.

**I: ...e em que a concorrência é grande, com uma quantidade significativa de jornais nas bancas.**  
 410

E: Depois, há os jornais gratuitos, embora os problemas já existissem antes de estes terem surgido. Esses jornais não se cruzam na minha vida, portanto, eu continuo a comprar jornais e, como eu, muita gente. Já vi o *Metro*, porque pedi para me arranjamem, mas nunca se atravessou na minha frente, não se insere nos meus  
 415 circuitos, eu não ando de metro e, portanto, ele está destinado a um sector específico da população. O *Destak*, que é distribuído na outra margem, por acaso é feito na

Lisgráfica, cujo dono é o meu primo Pinto Barbosa, também está associado a outro público-alvo muito bem circunscrito.

420 **I: O público-alvo, provavelmente, está mais próximo do *Correio da Manhã*, dos jornais mais populares...**

E: Penso que eles não sabem muito bem qual é o público-alvo. Em primeiro lugar, o que eles fazem é um jornal de leitura rápida, é um produto, digamos, como a comida ao balcão: às vezes pode ser boa mas tem que ser é rápida. É rápido, gratuito e com um certo tipo de anúncios. O *Destak* é bem feito e o *Metro* também me parece que  
425 não é, jornalisticamente mal feito.

**I: Entretanto, já foi falando sobre o modo em que as evoluções políticas e sociais condicionaram o seu trabalho, mas gostava que fizesse uma síntese.**

E: No *Diário de Lisboa* foi, basicamente, a censura, quer dizer, perdíamos dois dias a falar disso mas não vale a pena, toda a gente sabe. A censura tinha um efeito  
430 económico terrível, porque o *Diário de Lisboa* era muito censurado, era muito cortado. A censura é feita na hora e, por isso, ficávamos à espera da censura, perdíamos os comboios, perdíamos vendas, perdíamos o material já composto, porque tínhamos que compor as coisas e, depois, mandar para a censura uma prova e eles cortavam. Tínhamos que fazer esse trabalho todo para, depois, ir tudo para o lixo. Depois, os  
435 assuntos mais interessantes não podiam ser tratados com seriedade porque, normalmente, esses eram os mais censurados, incluindo questões meteorológicas. Uma notícia sobre um temporal nos Açores podia ser cortada pela censura. Quando foi dos vulcões nos Açores, a censura fartou-se de cortar porque achavam que não se devia criar alarme. Lembro-me perfeitamente de cortarem um título que dizia: "Um céu  
440 baixo e carregado de nuvens impediu a Força Aérea de aterrar". Quando ocorreram as inundações de Frielas, em que morreram 300 pessoas, praticamente não pudemos publicar quase nada, porque eles não só cortavam a parte de opinião, como tudo aquilo que achavam que eram opiniões políticas que não convinham, cortavam os acontecimentos e retalhavam o jornal. Causavam prejuízos enormes, para além do  
445 vexame e da incerteza em que estávamos sempre, porque nunca sabíamos o que ia acontecer! Portanto, até ao 25 de Abril foi assim e o pós-revolução foi de uma enorme perturbação, durante vários anos. Começaram as lutas políticas dentro do jornal, porque, até ao 25 de Abril havia o antifascismo que juntava as pessoas, e

depois do 25 de Abril os partidos e os grupos de pessoas começaram a lutar para  
450 alcançar os seus ideais e objectivos. Foi de uma perturbação brutal, acrescida da  
quebra da publicidade. Basicamente, este foi o panorama dos anos que antecederam  
o pós-25 de Abril e o pós-revolução.

**I: Passando, agora, para a evolução das tecnologias, já abordou o modo como a  
passagem da tipografia para offset interferiu na realização dos jornais.**

455 E: Importa lembrar que a tipografia vem quase do princípio do século. Quando o  
*Diário de Lisboa* nasce, em 1921, nasce com os linotypes e com uma rotativa MAN de  
1923, que foi arranjada e que está no hall de entrada da Lisgráfica. Esta tecnologia,  
que consistia na composição em linotype, já não era em caixa, excepto para os  
anúncios de teatro porque tinham muitas letras de pequenas dimensões. Em regra, o  
460 jornal recorria à composição em linotype, gravura em zinco, impressão em tipografia.  
Este cenário manteve-se entre 1921 e 1969. Nesses anos não ocorreram alterações:  
provavelmente as linotypes e a gravura em zinco tenham melhorado um bocadinho  
mas era tudo igual, a própria impressão era igual. Só nos últimos anos da tipografia, já  
com o offset a trabalhar no *Diário de Lisboa*, é que os outros jornais entraram nuns  
465 processos intermédios como, por exemplo, o nylon-print que era uma espécie de  
composição fotográfica que depois era passada para o nylon. Em vez de chumbo era  
nylon. Tratava-se de impressão directa ao contrário do offset. Eram processos  
intermédios, para aproveitar as rotativas mas, ao fim de algum tempo, chegou-se à  
conclusão que não valia a pena, tornou-se evidente que era melhor passar para o  
470 offset e toda a gente mudou. Hoje já não há praticamente tipografia! É muito difícil  
encontrar uma oficina que tenha impressão tipográfica, mesmo plana. No que se  
refere aos jornais, acho que já não há quem recorra a esta tecnologia. Basicamente, o  
grande avanço que o *Diário de Lisboa* teve, e que ocorreu no meu tempo, foi a opção  
pelo offset. Lembro-me perfeitamente de ter ido a Inglaterra, em 1966, ver uma  
475 máquina, em Colchester, que já imprimia em offset para jornais, semanários e afins.  
Aproveitei para ver o campeonato do mundo, em que Portugal ficou em 3º, com os  
magriços e o Eusébio. Assisti a todos os jogos e foi em Inglaterra que cheguei à  
conclusão, vendo com os meus olhos, que era possível fazer jornais diários com  
aquelas máquinas. Quando regressei, decidi que tínhamos que comprar uma rotativa  
480 nova de offset. Nessa altura, era um salto muito grande e perigoso. Houve muita gente

que achou que nós estávamos doidos! De facto, tivemos imensos problemas, mas vingou e foi muito útil. Foi essa máquina que, para além de fazer o *Diário de Lisboa* em 1969, foi usada pelo *Expresso* em 1973. Não havia, em Portugal, mais nenhuma máquina com estas características. No fundo, no que se refere à tecnologia mais difundida foi a informatização do offset e a informatização em geral, a partir de 1969. Nós começámos logo por ter fotocompositoras, que naquela altura já faziam algumas coisas, digamos, informatizadas como, por exemplo, a hifenização, ao separar as palavras automaticamente na composição. Já se faziam algumas habilidades! A partir de 1985, com os Macintosh, passámos à informatização da redacção e daquilo que se usa nos nossos dias. No *Diário de Lisboa*, antes de fechar em 1990, tivemos toda essa tecnologia disponível. Não foi por falta de tecnologia que fechámos, foi por questões de publicidade e vendas.

**I: Que trabalhos e experiências gostaria de destacar no seu percurso profissional?**

E: Eu acho que, para além do *Diário de Lisboa*, que foi uma actividade com carácter permanente, quero destacar a fundação do *Expresso*, em que participei com o Francisco Balsemão, de quem sou muito amigo. Ainda tenho uma participação no Grupo (15%) que inclui, entre outras empresas, a SIC. Mantive-me desde o início e considero que foi uma experiência muito importante. Acho que o período a seguir ao 25 de Abril foi interessantíssimo, não morri por acaso, mas foi interessante, com aqueles plenários todos.

**I: Foram tempos muito participados, cheios de vibração...**

E: Cheios de tudo! É uma experiência que não me serve para nada, porque não haverá outra revolução daquelas tão cedo, mas aprendi muito e foi muito interessante. Se virmos à distância, foi uma coisa algo surrealista até 1980, depois perdeu um bocado a graça, mas entre 1974 e 1980 foi muito de loucura!

**I: E relativamente aos outros peritos da comunicação visual?**

E: Penso que o Vitor da Silva, o Sebastião Rodrigues, com menos intensidade, o Luís Ribeiro no *Expresso*, o José Maria Ribeirinho que me parece que está no *Diário de Notícias*, o Ribeiro da Silva que foi grafista do *Diário de Lisboa* durante muitos anos e que, também, é da escola António Arroio. São vários Ribeiros, mas não são primos... Hoje em dia há uma escolha muito maior, existe gente nova fantástica, a fazer grafismos, alguns a precisar de experiência mas com qualidades muito grandes,



inclusivamente alguns estrangeiros que aparecem por aí, brasileiros por exemplo. Nos primeiros tempos não havia tanta escolha... Havia, também, um casal de grafistas que trabalhou muito connosco no *Diário de Lisboa*, no Bairro Alto. Era o Rodile e a sua mulher Luísa, ambos grafistas, eram pessoas que desenvolviam um trabalho mais de dia-a-dia. O tempo passa num instante. Já passaram 15 anos desde que *Diário de Lisboa* fechou e a minha memória já não é o que era...

**I: Mas tem uma memória excelente!**

E: Não, não tenho. Estou com receio de me esquecer de pessoas relevantes nesta área. Também trabalhei com o Luís Filipe de Abreu...

**I: Já tive oportunidade de o entrevistar e ele falou muito de si e do concurso de ilustração que o *Diário de Lisboa* lançou...**

E: Exacto. Inclusivamente, ele também participou num concurso de publicidade, uma coisa muito inovadora naquela altura, que consistia na apreciação do grande prémio de publicidade, a apreciação da qualidade gráfica dos anúncios que eram publicados nos jornais e nas revistas. Foi constituído um júri de grande gabarito no qual participava o Luís Filipe Abreu. Isto parece uma coisa comercial mas não era, claro que estava relacionado com a publicidade, mas estava essencialmente ligado à qualidade do grafismo da publicidade. Outra pessoa que tenho de referir é o João Abel Manta, na ilustração. Fez coisas fantásticas! Muitas foram censuradas mas tivemos oportunidade de publicar alguns trabalhos no pós-25 de Abril, infelizmente já um bocado fora do contexto. De entre os ilustradores, lembro-me de um que começou, ou passou pelo *Diário de Lisboa*, muito jovem e que teve muito sucesso, foi o Augusto Cid. O Vilhena também passou pelo *Diário de Lisboa* e era um desenhador fantástico e ainda hoje é. Há pessoas que acham que é “ordinário”, mas ele cultivava um estilo a que eu acho graça, que é um bocado aquele estilo das coisas “gaillard”, coisas um bocado porcas mas acompanhadas de desenhos fantásticos. Os desenhos das mulheres que ele fazia e faz, são fantásticos, com muita sensualidade. É um bocado como as pernas desenhadas pelo Stuart. O Stuart fazia pernas como ninguém! Não sei se teve oportunidade de conhecer a obra?

**I: Sim, e ultimamente vi o CD que a Fundação Mário Soares produziu.**

E: Eu sei, foi feito com uma colecção que nós disponibilizámos.

**I: Exactamente, e essa referência está no CD.**

545 E: Felizmente que eles fizeram esse trabalho porque é a única maneira de perpetuar as coisas porque, com os livros, a degradação é evidente e o CD ajuda a preservar...

**I: São as vantagens dos suportes digitais e uma grande ajuda para quem está a desenvolver estudos nestas áreas. A próxima pergunta tem como objectivo conhecer quais os critérios que determinavam a escolha dos colaboradores gráficos mas, há pouco referiu que a escolha dos grafistas passava mais pelo Cardoso Pires, pelo Stau Monteiro e pelo Chefe de Redacção.**

E: Importa relembrar que vivíamos num meio pequeno. Embora o factor político não fosse determinante, sem dúvida que não o deixávamos de considerar. Como já referi, o *Diário de Lisboa* era um jornal censurado, de esquerda, não comprometido com regime, não fazia sentido irmos buscar um desenhador “fascistoide”. Claro que as escolhas tinham, essencialmente, que ver com critérios de qualidade e capacidade. Claro, não podíamos estar sempre a recorrer ao João Abel Manta para fazer o jornal todos os dias. Ele era um pintor, um arquitecto, quanto muito fazia umas ilustrações. Ele fez uma vez uma coisa muito interessante, que nunca chegámos a usar e que hoje não serve para nada: consistia num modelo universal que descrevia todas as alternativas para a paginação de uma revista. Nunca utilizámos! Corresponde, de alguma forma, ao que está disponível nos softwares actuais e que se designa por layouts. Resumindo: os critérios subjacentes à escolha dos colaboradores gráficos, para fazer o trabalho do dia a dia, eram a qualidade, a disponibilidade e o ordenado face ao podíamos pagar. Recorríamos ao Vitor da Silva e ao Luís Filipe de Abreu para coisas concretas. Por exemplo, penso que o Vitor da Silva, para além de outras coisas, fazia o suplemento literário. O regime de colaboração era, um pouco, à medida das necessidades. Imaginemos que o suplemento literário tinha 8 páginas e estava a ser feito pelo José Cardoso Pires ou outra pessoa... o Vitor da Silva podia ficar a trabalhar um dia ou uma tarde em função, conforme fosse preciso. Hoje em dia existe uma escolha muito maior de profissionais e de pequenas empresas a trabalhar muito bem. Se fosse hoje, ia ver as publicações do mercado e falaria com as pessoas que estivessem a fazer trabalhos de que eu gostasse. Provavelmente ia por aí, pelos trabalhos feitos. Naquela altura não havia muitos. Os bons estavam a trabalhar nas agências de publicidade que pagavam melhor. A vida nos jornais era engraçada mas

ganhava-se mal. Provavelmente, os melhores grafistas estavam nas agências de publicidade.

**I: Em relação a esta segunda área, que se refere especificamente às publicações periódicas, também já foi respondendo. Se ainda tiver tempo, peço-lhe que aborde este último tema sobre os aspectos mais positivos e negativos em cada uma das etapas das publicações periódicas. Gostaria de deixar esta questão um pouco em aberto para dar espaço à interpretação do entrevistado. Desta forma, tenho tido algumas respostas engraçadas porque as pessoas vão encontrando espaços de abordagem muito próprios.**

E: Quero destacar, não propriamente nos jornais mas em outras publicações que eram feitas na mesma máquina de offset, que a introdução da cor, a evolução da cor, para mim, foi fundamental. Eu gosto do preto e branco mas a vida é a cores, e uma boa impressão, sobretudo para determinadas fotografias de automóveis, desporto, ganham uma dimensão diferente quando entra a cor. Outro elemento que importa referir foi a melhoria do grau de definição do offset que permitiu a impressão de mais pontos por cm<sup>2</sup>, do que na tipografia. Foi muito importante porque tornou possível publicar elementos de pequena dimensão, com boa definição e qualidade. Na tipografia, era impensável colocar uma fotografia da cara de uma pessoa, por exemplo, com 1 cm porque ficava um borrão. No offset, estou a dizer isto por exagero, já era possível. A aplicação do offset aos jornais e, depois, a informatização da fotocomposição, foi um avanço que permitiu substituir técnicas quase medievais de derreter as barras de chumbo, a utilização das caldeiras, etc.. Adicionalmente, surgiram outras tecnologias mais modernas, que acho muito importantes mas que eu não aproveitei, como a transmissão dos ficheiros e fotografias por satélite.... Finalmente, há uma parte substancial da feitura do jornal que as novas tecnologias facilitaram e que acho que ajudou muito os jornalistas que é o acesso directo ao produto final, isto é, o jornalista escreve e visualiza na página final.

**I: Quero agradecer a sua disponibilidade e o seu testemunho que considero muito importante para o meu trabalho.**

E: Gostava ainda de referir que o Zé Pedro Martins Barata fez centenas de ilustrações, fez coisas fantásticas no *Diário de Lisboa*, com textos excelentes. Por exemplo, a explicação de porque é que os prédios caíam nas Avenidas Novas, e os desenhos, e o

610 Queijo da serra, as invenções de Lisboa, eu sei lá o que ele inventava! Escrevia textos, desenhava, tudo! Ele é uma pessoa extraordinária e eu acho que foi das pessoas mais notáveis que passou pelo *Diário de Lisboa*. Eu tenho muita coisa dele guardada, porque achava graça, com piada e de uma criatividade espantosa.

## Entrevista a Patrícia Reis

28 de Junho de 2005

Entrevista realizada via correio electrónico

ANÁLISE DO CONTEXTO GLOBAL DA COMUNICAÇÃO VISUAL EM PORTUGAL NO SÉCULO XX

**I: Que influências mais significativas do estrangeiro considera que incorporou [incorpora] no seu trabalho?**

10 E: As maiores influências prendem-se com publicações às quais tenho acesso por internet ou por assinatura, nomeadamente a revista *Wall Paper*, a *Matador*, a *Fast Company*, o *New Yorker*, a *Times Magazine*, etc.

**I: Quais as facilidades e dificuldades encontradas no decurso dos seus anos de trabalho?**

15 E: A maior facilidade prende-se com a generosidade dos artistas e das pessoas em geral, sempre disponíveis para colaborar em formatos diversos. As maiores dificuldades são sempre ao nível financeiro, porque às vezes uma ideia mais criativa é também mais cara.

**I: Quais os contextos social, económico e político das diferentes etapas da sua vida profissional?**

20 E: Comecei a trabalhar em 1988, estamos em 2005. O meu percurso profissional tem sido afectado pelos diferentes governos, do estado de espírito do país, pelas coisas boas e más que nos assaltam. As questões económicas são pertinentes quando se gere um orçamento. As questões políticas são relevantes quando trabalhamos na actualidade. Em termos de sociedade, há uma evolução em Portugal muito grande e  
25 hoje em dia o mercado editorial é muito mais rico. Felizmente, não professo a teoria de que o país vizinho é melhor do que o nosso.

**I: De que modo as evoluções políticas, económicas e sociais condicionaram [condicionam] o seu trabalho?**

30 E: Como se compreende da resposta anterior, na comunicação social é difícil sobreviver à nossa volta.

**I: Quais as tecnologias mais difundidas e de que forma elas interferiram [interferem] directamente no seu trabalho?**

E: Os telemóveis e a internet vieram melhorar substancialmente o nosso trabalho enquanto comunicadores, contudo há aspectos negativos que as tecnologias comportam, nomeadamente ao nível da manipulação de imagem e de informação escrita sem fontes fiáveis.

**I: Que trabalhos e experiências destaca do seu percurso profissional?**

E: O *Independente* por ter feito a viragem do jornalismo em Portugal, a televisão por ser uma forma de comunicação com regras distintas da imprensa escrita e a *Egoísta* por ser um desafio visual e editorial.

**I: Ao longo da sua vida profissional, quem foram [são], na sua opinião, os outros peritos na área da comunicação visual?**

E: Além dos foto jornalistas com quem se aprende muito (Alfredo Cunha, Eduardo Gageiro), há ainda os designers e paginadores com quem se pode aprender uma imensidão de coisas que ficam para o resto da nossa vida profissional. O facto de ter uma relação de trabalho muito estreita com o designer Henrique Cayatte, tem me permitido acesso a informação e formação crucial para a minha actividade.

**I: Com que critério escolheu [escolhe], os autores e colaboradores gráficos?**

E: O critério assenta sobretudo na ideia de qualidade, criatividade e domínio das novas tecnologias.

#### O CASO ESPECÍFICO DAS PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

**I: Quais as publicações periódicas mais significativas em cada uma das suas etapas profissionais?**

E: O *Independente* por ter sido o primeiro órgão de comunicação social onde trabalhei, a *Time* onde estagiei em Nova Iorque, o *Público* por ter mudado a face do jornalismo diário em Portugal, a possibilidade de consultar os meios de informação estrangeiros on-line.

**I: Quem eram [são] os seus colaboradores gráficos?**

E: Os designers Rodrigo Saias, Rita Salgueiro, Filipa Gregório, Hugo Neves. Trabalho muitas vezes com o designer Henrique Cayatte.

**I: De que forma a evolução da tecnologia condicionou [condiciona] a concepção e produção da comunicação visual periódica?**

65 E: A evolução tecnológica permite, sobretudo, processos mais rápidos de informação, de pesquisa e de acesso a imagens. Nesse sentido, a produção de uma revista como a *Egoísta* torna-se mais simples, apesar dos conteúdos iconográficos serem, na sua maioria, encomendados à medida do tema da revista.

**I: Quais os aspectos positivos e negativos que considera mais significativos em cada uma das etapas da comunicação visual periódica?**

70 E: Os momentos mais marcantes no processo de produção de qualquer publicação são a selecção das imagens, a orientação editorial e a paginação. Aprecio, sobretudo, a paginação, a forma como a página é construída e as diferentes hipóteses que o design permite. Nesse sentido, os meios informáticos disponíveis na actualidade são verdadeiras armas de fazer arte.

75





## Entrevista a Carlos Rocha

Data da entrevista: 14 de Julho de 2004

Local da entrevista: Letra ETP

A entrevista semi-directiva foi precedida pelo testemunho de Carlos Rocha sobre o panorama e os peritos das artes gráficas portuguesas, destacando o trabalho desenvolvido pelo ETP-Estúdio Técnico de Publicidade fundado, em 1936, pelo seu tio José Rocha e pelos peritos que com ele colaboraram, ou se distinguiram nesse período, como Thomas de Mello, Fred Kradolfer, Emmérico Nunes, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Stuart de Carvalhais, Maria Keil entre muitos outros.

**I: Depois deste seu primeiro depoimento de expressão livre, que me forneceu informação muito importante, podemos dar início à entrevista semi-directiva que compreende um conjunto de questões para as quais peço a todos os entrevistados uma resposta mais sistematizada, porque são essas respostas que vão ser objecto de análise comparativa com os testemunhos dos outros peritos.**

E: Sim, então posso responder as estas questões do guião, ponto a ponto. E a primeira pergunta tem alguma piada porque eu sou um *self-made man*. Por volta dos 6 anos eu já sabia o que queria fazer, por ter um pai com um *atelier* em casa, e, portanto, eu assistia a todo o trabalho que ele fazia, e via os livros da *Graphis*, acho até que o mais antigo que tenho é de 1952. Tenho, portanto, uma cultura do design muito visual. Desde muito miúdo, fui fazendo uma aprendizagem do que era bom e do que não o era, olhando o meu pai a trabalhar, vendo como se fazia. Naquele tempo, os meninos de classe média tinham que ir para o liceu mas, depois, havia uns tios que diziam: “Tu vais para o liceu fazer o quê? não serve para nada!” e eu, depois de ter estado no Pedro Nunes, acabei por ir para a António Arroio. Eu era muito precoce fisicamente e, também, mentalmente; os meus amigos foram sempre mais velhos, eu casei aos 16 anos com uma mulher de 26 anos e fui o primeiro a casar do meu grupo que andava pelos 20 e tal anos. Isso acelerou todo o processo porque, quando eu fui para a António Arroio já conhecia uma quantidade de pessoas que tinham lá andado,

tinham feito o curso todo e trabalhavam com o meu pai, como o Zeiger, por exemplo, que tinha uma agência onde eu nas férias também fui fazer trabalhos.

**I: Tem alguma relação com a Marina Zeiger?**

- 35 E: Era o pai. O Zeiger veio para cá durante a guerra e o seu primeiro amigo foi o meu pai, na Stop. O Zeiger, como era alemão, tinha clientes alemães, ingleses. A *Terylene* foi ele que lançou, e foi o meu pai que fez a campanha. Então, eu ia lá ao *atelier* do Zeiger, que era perto da Machado de Castro e, com apenas 14 anos, fiz logo dois *stands*. Isto foi nas férias mas, como gostei muito, comecei-me a envolver na profissão
- 40 e, quando cheguei à António Arroio, já nada era novidade o que me fez pensar assim: “Porque razão vou tirar este curso? Para ficar igual a estes tipos que não percebem nada disto?”. Então, com apenas 15 anos, convenço o meu pai a ir para Inglaterra para tirar o curso. Mas não fui sozinho, uma namorada minha também foi. Ela era formada em germânicas e ia para a *Cambridge School* fazer um grau só que, ao fim
- 45 dum ano tínhamos uma criancinha a nascer e pronto, foi o descalabro. Como já não havia dinheiro, eu ainda fiz uns empregos esquisitos, desde cozinheiro a uns estágios no *Selfridge* a fazer montras e outras coisas, mas o dinheiro não chegava e, portanto, voltámos. Voltámos, e eu mergulhei no chamado problema de um homem casado, e arranjei um emprego bestial na Câmara Municipal de Lisboa, a fazer uns trabalhos
- 50 burocráticos que nem aguentei 12 meses. Aos 17 anos era um tarefeiro e, depois, o meu primeiro filho, por sorte ou azar, nasce com paralisia infantil, foi logo assim. Nessa altura, e estou a falar dos anos sessenta, dois contos era o que era preciso por mês para o tratar e é quando eu saio da Câmara Municipal e vou trabalhar com o Eduardo Anahory, para o seu *atelier*, onde fizemos o Hotel de Porto Santo. Com um
- 55 filho doente nunca mais estudei, o que me custou as “passinhas do Algarve” porque estive sempre consciente de não ter feito um curso formal e procurei informar-me através das milhentas assinaturas de revistas e livros. Sempre fiz um esforço socialmente muito maior do que se tivesse feito formalmente um curso. Enfim, também porque gosto muito de história, por isso é que também tenho esta mania de recolher
- 60 as coisas da história do design.

Portanto, a minha história de aprendizagem é bastante curta, ainda por cima porque os dois anos que eu andei na António Arroio, foram feitos nas aulas nocturnas e, por isso, não tive convivência nenhuma com os meus contemporâneos. Só mais tarde é

que com a história da Associação nos viemos a encontrar: “Ah, também andaste na  
 65 António Arroio?” e eu dizia: “Nunca nos encontrámos porque tu andavas de dia e eu  
 andava de noite” que é o caso do Luís Carolo e outros assim. Portanto, esta é a  
 história da minha aprendizagem. O meu tio e o meu pai, no fim da vida deles, vêm  
 trabalhar comigo. O que eu mais queria fazer dentro do design eram as três  
 70 dimensões e, talvez mais até a arquitectura do que as gráficas. Mas é parecido com o  
 Sena, também nunca deixaria as gráficas e sempre estive bastante dividido. Aliás, o  
 que eu gosto na minha actividade é conseguir fazer coisas diferentes todos os dias,  
 porque eu faço interiores, faço design industrial e de produto, e faço gráficas. Portanto,  
 é assim uma grande mistura, o que quer dizer que não sou bom a fazer nada (risos).  
 Não, mas há essa dispersão, mas isto porque me dá gozo. Esta coisa da  
 75 especialização não é muito renascentista...esse tal gozo de fazer coisas diferentes  
 também era comum ao Eduardo Anahory, porque era um homem que veio, também,  
 dum curso de pintura e, depois, virou para a arquitectura que nunca acabou. Os  
 arquitectos nunca lhe perdoaram que a *Domus* lhe chamasse arquitecto mas, o que é  
 facto é que o Hotel de Porto Santo foi publicado em 65 revistas de arquitectura. Para  
 80 mim, ele foi bastante importante porque me fez essa passagem para a parte da pré- -  
 fabricação na arquitectura, que é uma coisa que está bastante associada ao design,  
 que é mais próxima da produção industrial. Portanto, se me perguntarem: “Quem foi o  
 seu mestre?”, eu sou o primeiro a dizer: “O Eduardo Anahory”.

**I: Podemos, então, passar à questão sobre as influências do estrangeiro...**

85 E: A minha passagem por Londres foi importante principalmente na idade em que a fiz,  
 com 15 anos, e o cosmopolitismo de uma cidade como Londres, as coisas que se  
 podiam ver e ter acesso, abriram muito a cabeça a quem tinha saído em 1959 aqui de  
 Lisboa.

**I: E apanhou o “boom” da *pop-art* ...**

90 E: Ah, tenho muitos trabalhos com essa influência. Fiz uns cartazes para a TAP, com  
*Carnaby Street* e com a *flower-power* mas, apesar de tudo, foi um percurso difícil  
 porque o dinheiro era pouco. Tinha uma estratégia com a minha primeira mulher, que  
 funcionou muito bem. Ela estava num lar de freiras espanholas em *Portobelo Road*, e  
 eu lembrei-me de dizer: “Para não haver problemas, eu não sou teu namorado, sou

95 teu irmão” o que foi uma maravilha porque tinha as portas abertas do lar das freiras e a Madre recebia-me como irmão da Gina, o que me facilitou muito a vida. Mas, foi assim essa a minha ida maluca porque o meu pai era um super liberal, e eu acho que se ele tivesse juízo não me devia ter deixado ir. E, depois, comecei na Câmara aos 17 anos, aos 18 anos estava a trabalhar com o Eduardo Anahory e aos 100 19 anos estava como director criativo da Marca, agência de publicidade que era do Eduardo Anahory. Não entrei para director criativo, é evidente, mas ao fim de um mês eu estava a fazer as coisas mais importantes da agência. Mas, como eu era muito novo, tudo aquilo que eu podia ter brincado e gozado foi tudo fora, ainda por cima com a preocupação de ter um filho com paralisia aos 16 anos, que só conseguiu 105 recuperar, e não totalmente, com muitas operações ao fim de uns anos. Quando as coisas estavam a ficar resolvidas, separei-me. E, depois, já aconteceu mais quatro vezes, portanto já mudei muitas vezes de parceira.

**I: Mas só tem esse filho?**

E: Não, tenho cinco. Da primeira mulher tenho três. Aos 20 anos tinha três filhos. 110 Entretanto, começa a guerra e eu fui mesmo chamado mas depois, e graças à minha profissão, quando cheguei a Angola entrei no quartel general e disse: “Eu faço bonecos”, e eles: “Ai faz? Então fica já aqui”. Portanto, eu não tive que matar ninguém, nem morri, graças ao desenho.

**I: A esta nova pergunta, sobre o percurso profissional, já foi respondendo.**

115 E: Sim, eu, depois, estive dez anos nessa agência Marca, que era a tal ligada ao Eduardo Anahory, com a tropa pelo meio e, ao fim desse tempo, desafiaram-me para ir para outra agência que era uma coisa antiga, a Agência Hora do Manuel Martins, que tinha nascido dum antigo empregado do Jerónimo Martins. Passou por lá o Fernando Pessoa, como tradutor dos anúncios estrangeiros que vinham, e eu lá 120 aguntei dois anos a trabalhar em produtos de grande consumo, o que foi bom para conhecer o chamado aspecto comercial da publicidade, do produto, porque nós na Marca trabalhávamos muito as instituições, a TAP, os Bancos e outros, a chamada publicidade institucional, com dinheiro, muito à séria. Ali fui obrigado a mergulhar na chamada “Dona de Casa”: eram os produtos Royal, o Boca Doce, aquelas coisas, mas 125 aguntei lá dois anos e, ao fim desse tempo tornei-me independente. A Letra começa exactamente em 1972 para poder fazer o meu percurso sozinho. Claro que pelo meio

fui estúpido porque, depois do 25 de Abril, vieram ter comigo várias agências estrangeiras que queriam ter Lisboa na lista dos países onde estavam representados. Muitas multinacionais da publicidade apareceram por cá o que acabou por alterar  
 130 tudo, porque a maior parte das empresas portuguesa venderam-se às multinacionais. Também houve o caso das empresas estrangeiras que chegaram cá, instalaram tudo de novo, puseram pessoas mas, no fim, perceberam que só tinham os seus clientes estrangeiros e, então, pensaram que a melhor estratégia seria comprar uma empresa portuguesa que já tivesse todo o seu trabalhinho e, assim, hoje praticamente não há  
 135 empresas portuguesas. Isto também aconteceu comigo. Muitas empresas como a Grey ou a RSC'G queriam fazer negócio, mas eu pensei que não ia arranjar um patrão estrangeiro e disse sempre que não. Foi a grande asneira da minha vida porque tinha ganho muito dinheiro.

**I: Mas se calhar tinha ficado condicionado?**

140 E: Talvez, mas depois ia-me embora. Eu fui resistindo! Na publicidade também nunca estive muito interessado no negócio da televisão, que é para se receber as percentagens. Hoje, a publicidade é a mesma, mesmo internacionalmente todas estas empresas multinacionais que nasceram com nomes de pessoas, são actividades financeiras que têm pessoas a trabalhar lá. No fundo, essas pessoas nem são  
 145 descendentes dos originais, mas hoje é um negócio bancário que dá milhões, que não tem nada a ver com a actividade criativa. Depois, também há limitações em Portugal. Por exemplo, enquanto no liceu sempre houve uma coisa muito boa que era a obrigação de aprender francês e inglês, e agora já podem escolher e toda a gente opta pelo inglês, na António Arroio era ao contrário, só podíamos e éramos obrigados  
 150 a aprender francês porque o francês era o paraíso, a língua da arte e isso agora acabou. Portanto, toda a malta que fez a António Arroio nunca aprendeu inglês o que depois, quando se chega às agências é uma falha muito grande. Ah, e depois os artistas têm a mania: “Ah, essas coisas do negócio não é nada comigo”, portanto o chamado designer, seja da António Arroio ou o artista plástico que entra nas agências,  
 155 nunca teve algum ascendente no percurso e, até, mesmo o António Alfredo, que foi colega do Sena e foi casado primeiramente com a mulher dele, nunca quis o lugar de chefia na direcção. Agora é que aparece gente mais ligada à escrita que são directores criativos, que têm posições importantes de direcção das empresas, mas a

maior parte eram os *accounts*, os homens mais virados à economia ou com cursos de direito. Portanto, nós nunca tivemos uma grande capacidade ascendente, primeiro porque não estarmos interessados no negócio e, depois, por algumas falhas como esta, por exemplo, de não se falar inglês. Portanto, hoje apesar das coisas terem mudado é raríssimo vermos directores criativos a serem presidentes das multinacionais. Mas eu já não sei porque me meti por aí ...

**I: Estava a explicar por que razão não vendeu a sua empresa a uma multinacional.**

E: Ah, sim. Em relação a esta outra pergunta, sobre as facilidades e dificuldades encontradas no decurso dos meus anos de trabalho, eu devo dizer que apesar de tudo, e como em tudo, é preciso um bocado de sorte e eu acho que a tive. Primeiro, foi a sorte de ter aparecido profissionalmente cedo e numa altura em que não havia a concorrência actual de mercado. Na António Arroio e nas Belas-Artes, que eram as escolas que formavam nesta área, éramos meia dúzia de pessoas. Também é verdade que o mercado era mais limitado, mas era uma situação completamente diferente, e era fácil até que uma pessoa sem formação específica conseguisse emprego. Aliás, ainda hoje também, diga-se de passagem, se vier aqui um tipo com um curso e outro sem o curso que seja melhor... Assim, também, como a definição das escolas. Há escolas boas e escolas más e também há tipos que saem das escolas boas que são péssimos, e há tipos que saem das escolas más e são óptimos. Em resumo, acho que as facilidades foram a altura em que eu comecei e o conhecimento que eu tinha de casa. Depois, foi a história de ter começado na Marca com o Orlando da Costa, que era o director geral, era uma pessoa de esquerda, sempre foi PC, por isso é que ele nunca conseguiu ser professor universitário. Ele acabou o curso de filológicas e foi parar à publicidade porque era a única hipótese de trabalho. Havia muitos assim e, o que é interessante é que quem lhes dava emprego, muitas vezes eram os capitalistas. Muitos deles estiveram na Latina, que era dos donos da Sociedade Nacional de Cervejas, os irmãos Quina do Banco & Borges Irmão e que sabiam muito bem que eles eram de esquerda, mas que se estavam marimbando.

**I: Quando fala das pessoas de esquerda, está a referir-se, também, aos neo-realistas?**

E: Houve muitos que se refugiaram na publicidade para ganhar a vida. Muitos deles faziam-no de maneira envergonhada, outros ganhavam esporadicamente como é caso

do O'Neill que nunca assumiu aquilo como profissão, mas sim como uma maneira de ganhar dinheiro. O próprio José Gomes Ferreira, acho que a publicidade que fez foi com o meu tio, por serem amigos. Fartou-se de fazer textos para a RTP mas o Alves Redol viveu mesmo declaradamente para isso.

195 **I: E o Fernando Namora?**

E: O Fernando Namora também fez, o José Cardoso Pires fez connosco na Marca e acho que também fez na Êxito, mas para esses eram coisas esporádicas. O Orlando era, de facto, o único que era profissional.

Em relação a esta pergunta sobre os contextos políticos, económicos e sociais da  
 200 minha vida profissional, não há dúvida que quando eu comecei a trabalhar nos anos 60, foi a altura que Portugal saiu um bocado do sistema fechado da ditadura e que até começou a haver uma relativa evolução económica. Foi quando começaram as Siderurgias, os Cimentos do Champalimaud. Eu trabalhei para o Champalimaud. A TAP começou nessa altura a ser uma companhia mais moderna, com imagem e com  
 205 publicidade. Eu também trabalhei para a TAP. Nos próprios bancos surgiram mudanças. Nessa altura, o director do Banco Português do Atlântico era o Vasco Vieira de Almeida, um homem culto, advogado mas ligado à economia, com ligações à esquerda mas não muitas porque também não convinha, mas com muitos amigos de esquerda e que, apesar disso, foi posto à frente dum banco. O BPA era um dos  
 210 bancos mais abertos não esquecendo o Totta & Açores. Eu apanhei uma série de coisas a nascer, apanhei essa evolução, o que dá aquele tipo de clientes que nós na Marca trabalhávamos. O Eduardo, que não aparecia nem nunca teve influência na agência, aliás, a agência era mesmo dirigida pelo Orlando da Costa, fez uma sede espectacular do Banco Português do Atlântico na Rua do Ouro e, depois, foi natural  
 215 que a agência, de que eu era director criativo, viesse a contactar esse mesmo cliente. Portanto, nós beneficiávamos da relação de trabalho do Eduardo como arquitecto de interiores. E, portanto, apesar de estarmos em ditadura, apanhei essa fase de maior abertura, apesar disso coincidir com um período terrível da nossa história que foi a guerra colonial. Fala-se agora muito das consequências psicológicas na geração que  
 220 fez a guerra mas, para além dessas, houve coisas que toda a gente interrompeu durante três anos de vida, muitos delas o curso, que nunca acabaram.

Nós, os designers e também os pintores, os chamados artistas, sempre fomos as sopeiras do dinheiro. Agora, o que eu sentia nos anos sessenta é que havia uma certa deferência para quem tinha esta habilidade de fazer as coisas. Se calhar havia  
225 deferência, também, com o sapateiro que fazia bem as botas de montar, as selas e outras coisas, mas o que era verdade é que alguns de nós que trabalhávamos nessa altura sentíamo-nos bem tratados. Cheguei a almoçar com o Sr. Champalimaud para fazer apenas um folheto para os Cimentos de Leiria. Agora, apesar de termos chegado à democracia, isto já não se verifica. Quando me tornei independente foi, também,  
230 para não ter uma outra coisa que aparecia na publicidade que era o chamado “director-geral” que, normalmente, era um homem que se o cliente quisesse amarelo, vendia amarelo, mesmo que não fosse aquilo o correcto. Para além desta figura também apareceram uns intermediários, os *accounts* que iam ao cliente e que também estavam sempre a chatear-nos. Em princípio, o *account* era um representante da  
235 agência junto do cliente, mas acabava por ser sempre um mandante do cliente e dizia: “Não, tens que fazer assim porque ele quer assim, vê lá se não ele vai-se embora”. Quando fiz o meu gabinete independente era para ser eu a contactar os clientes, o que foi uma péssima ideia, porque cheguei a rejeitar e acabar com clientes porque não me dava com as pessoas, ou porque eram uns grandes reaccionários, ou porque não  
240 tinha identificação nenhuma comigo, e eu não aguentava nem almoçar, nem ter reuniões com eles.

Eu fiz um símbolo para o BANIF, aliás apresentei sessenta e tal símbolos até ser escolhido o que ficou e, quando eu levava as coisas, o senhor reunia a administração toda à volta dele. Havia pessoas conhecidíssimas e algumas já de bastante idade e,  
245 quando havia opiniões divergentes, ele resolvia o problema dizendo: “Pronto, está bem, mas quem manda aqui sou eu, e eu escolho aquilo”. Eu ficava envergonhadíssimo pelos outros e um dia disse: “Olhe, eu não o aturo mais, não trabalho mais para si”. Quando cheguei ao atelier perguntei quanto é que tinha facturado nesse ano ao BANIF e fiquei a saber que tinha facturado 65 mil contos e  
250 assim, em cinco minutos acabei com aquilo. E isto aconteceu muitas vezes com muita gente e, portanto, esta história de querer estar relacionado directamente com os clientes é muito bonito, mas depois tem estes reveses. Se eu tivesse um empregado que fizesse este contacto, talvez fosse mais fácil. Eu hoje acho que o tal respeito que



se sentia naquela altura tem também a ver com determinadas práticas. Mandava-se  
 255 uma carta a perguntar qualquer coisa e as pessoas respondiam. Hoje ninguém  
 responde a nada, há uma grande mudança. Antes, quem não pagasse em dois meses  
 era uma vergonha nacional. Eu trabalhava para a Lever, nessa altura dos anos  
 sessenta, fazia o trabalho, mandava a factura e oito dias depois mandavam-me o  
 cheque sem eu ter que pedir nada. Anos depois trabalhei com a mesma empresa e já  
 260 não era assim. Mas, apesar de tudo, ainda é dos que paga dentro de prazos  
 aceitáveis. Hoje excedem-se todos os limites de prazo de pagamento.

Quando fiz o símbolo do BCP, o contacto foi directamente com o Jardim Gonçalves.  
 Ele nessa altura tinha saído do Banco Português do Atlântico e precisava de pôr  
 aquilo a andar e perguntou ao primo, para quem eu tinha feito um trabalho para uma  
 265 companhia de seguros, quem o podia a ajudar e depois falou-me e disse: “Veja lá, tem  
 três dias”. Isto era uma sexta e na segunda-feira queriam o trabalho e lá fiz eu o  
 símbolo BCP. Agora mudaram, agora é uma coisa do Millenium. Mas, depois, deixei  
 de trabalhar com eles porque não aguentei a maneira como um director de informática,  
 que hoje é administrador, tratava as pessoas. E isso levanta outra história, também  
 270 relacionada com a nossa profissão, que é saber quem é o nosso contacto na estrutura  
 de uma empresa. Veja-se a evolução mundial da situação do design em relação a  
 grandes empresas como a *Volkswagen*. É uma empresa que tem aquela história do  
 carro do povo feito pelo Ferdinand Porsche, mas que estava a perder a modernidade e  
 só quando tem ao nível da administração um designer, é que o design da *Volkswagen*  
 275 se afirmou. Com a *Phillips* foi, exactamente, a mesma coisa; com a *Ford* que tinha uns  
 carros com que já ninguém podia, com a *Opel*, mas são tudo casos de designers que  
 chegaram à administração e que tiveram força para organizar e convidar pessoas.  
 Portanto isso tem muito a ver não só com a minha experiência, mas também, com a  
 experiência de coisas lá de fora.

280 E: Em relação a esta pergunta sobre as tecnologias, está a pensar nos  
 computadores?

**I: Também, mas não só. Estou a pensar que forma a evolução das tecnologias, como a passagem da litografia à fotomecânica e a passagem desta mais recentemente à digitalização, condicionou ou condiciona o seu trabalho.**

285 E: Ah, isso era uma das coisas boas que a António Arroio e escolas assim tinham, embora eu não tenha beneficiado muito porque, como lhe disse, fiz aquele percurso muito rápido pela escola. Havia vários cursos mas o meu era o menos exigente do ponto de vista de tecnologias, porque era de pintura decorativa. Apesar de tudo, houve uma coisa importantíssima no meu início de carreira: quando trabalhei com o Eduardo

290 Anahory, tinha que fazer projectos de arquitectura em papel vegetal com tira-linhas e a gente borrava, tinha que raspar, era uma coisa horrorosa. Mas, entretanto, apareceu uma novidade chamada *Rotring* que eram umas canetas que facilitaram a nossa vida. Acabaram-se os borrões e, como havia com espessuras diferentes, não era preciso estar a calibrar o tira-linhas. Mais tarde, em 1987, fui a um congresso em Amsterdão e

295 vi grandes nomes do design gráfico mundial com os “cabelos no ar”, a fazerem discursos de alarme porque vinham aí os computadores. Foi nessa altura que eu comprei os meus computadores e o que acontece é que hoje as coisas não estão nem pior nem melhor. A melhor coisa que o computador me trouxe, foi a possibilidade de experimentar, de mudar. A propósito, o Franklin França, um tipo brasileiro que

300 trabalhou comigo durante os anos sessenta e tem a capacidade de ilustrar à maneira deste ou daquele, o portfolio dele parece o portfolio de vinte pessoas diferentes, faz tudo no computador e, depois de fazer no computador, copia para a tela. E eu disse-lhe: “Tu és maluco, tu és doido” e ele: “Não, é que eu na tela ponho amarelo, não gosto, tenho que raspar e tenho que esperar que seque. No computador, não

305 gosto do amarelo, ponho o encarnado”. E isto é um dos grandes benefícios do computador.

Eu nunca ganhei dinheiro com estes trabalhos (apontando para um painel como diversos símbolos), porque fiz muitos ensaios até chegar ali. Mas são ensaios em papel vegetal, que tenho arquivados. Os meus símbolos, normalmente, são todos

310 muito certinhos, muito desenhadinhos, mas quando aquilo era passado a limpo com a tinta-da-china, muitas vezes aquilo que parecia inicialmente bem, no final já não estava tão bom. A Letra sempre teve treze pessoas, sempre teve uma equipa grande e eu fazia os símbolos e, depois, pedia a uma quantidade de desgraçados para os passar a limpo e, no fim, tinha vinte artes finais para escolher. Isto custava fortunas

315 porque eram horas de trabalho. Hoje com o computador, já não é assim. Para construir um símbolo destes fazia-se em grande, enchia-se aquilo de tinta-da-china,

que era para depois fotograficamente reduzir. O dinheiro que eu espatifei com aquilo, aliás o dinheiro não era problema, desde que houvesse trabalho. Mas foi um luxo maluco, ainda por cima neste país em que a maior quantia que eu já recebi por um símbolo daqueles acho que foram 2 mil contos e, logo a seguir, logo no primeiro  
 320 balcão, punham as letras e o símbolo cá fora e gastavam 10 mil contos em chapa de ferro, mas já tinham discutido comigo o preço do desenho. Eu, agora, até tenho dito que o melhor era fazer uma loja num centro comercial a dizer: “Vendem-se Símbolos” porque os restos das experiências que eu tenho, e que custaram fortunas a fazer,  
 325 estão prontos a sair. As novas tecnologias, de facto, estão ao nosso serviço mas, como toda a gente sabe, não tem cabecinhas nenhuma lá dentro.

Eu não mexo no computador porque tenho tido sempre pessoas que mexem, e eu digo faça assim ou faça assado. Isto é muito prático porque há muitos anos que tenho computador e de certeza que sei fazer aquilo e, se não o faço, é porque não exercito.  
 330 Mas também acho que há coisas que não se ensaiam no computador, mesmo a história dos símbolos. Primeiro está no papel e, depois, a execução pode desenvolver-se no computador, e eu não sou nada contra isso tanto que o meu primeiro investimento foram 12 mil contos e eram dois computadores que não faziam nada.

335 **I: Desactualizam-se rapidamente...**

E: E cada vez com mais intensidade e vê-se isso, por exemplo, na impressão digital e nas suas possibilidades. A primeira impressora que nós tivemos era uma muito limitada e depois, de repente, em dois ou três anos tudo evoluiu. O meu filho comprou agora uma impressora de 1,30 m de largo, com grande qualidade, que já só custou 5  
 340 mil contos.

**I: Em relação a esta questão sobre os trabalhos e as experiências do seu percurso profissional, haverá algum projecto que queira destacar?**

E: Não, não há, independentemente de gostar muito das três dimensões embora, se fosse arquitecto não gostaria de fazer o chamado prédio social, mesmo os Olivais  
 345 sempre me cheiram a social e o termo social irrita-me. Eu sei que aquilo tem que ser feito a preços baixos e são para alojar as pessoas das barracas, mas porque é que tem de ter aquela marca?

**I: Acolhe e marginaliza em simultâneo, não é?**

E: Pois é. Por acaso há um exemplo muito giro agora, aqui na Ajuda, em frente ao  
350 cemitério, que é um bairro social mas que não tem ar de social. Outra coisa que eu  
também nunca fui capaz de fazer foi dar opiniões sobre interiores privados. Quando  
me perguntam: “Queria por este quadro, onde é que achas que eu o ponha?”, eu digo:  
“Não sei”. Sou incapaz de dizer para a casa das pessoas seja o que for. No entanto,  
se me derem um escritório, uma loja, um espaço público para decorar, eu digo: “É  
355 assim e assim”. Portanto, se eu fosse arquitecto e tivesse a chamada moradia para  
fazer, também acho que seria difícil, mas se fosse um hotel já era possível. O Daciano  
funciona da mesma maneira, o Eduardo Anahory também, há aqui umas ligações,  
pessoas com percursos diferentes e com tendências diferentes e que vão ter ao  
mesmo. O Daciano nunca mais pintou desde que acabou o curso e eu tudo o que  
360 pintei, acabou em 1963, tinha eu exactamente 20 anos. Também tem a ver com uma  
determinada época que tinha a ideia do social, os designers tinham como objectivo  
resolver os problemas das pessoas. Baixo custo, qualidade e estética para todos.  
Aliás é giro porque um amigo meu, que é todo comunista, uma vez na exposição  
“Design e Circunstância”, e isto tinha a ver com a época, perguntava-me: “Ouve lá, e  
365 este o que é?”, “Ah, não sei”, “E este?”, “Este é comunista”, “E aquele?”, “É  
simpatizante”. Obrigou-me a fazer uma análise da exposição, dos associados e da  
Associação, análise que eu nunca tinha feito e, por acaso, o único que não era  
comunista era o Zé Brandão, que era socialista. Os outros eram todos comunistas. E  
porque razão esta gente se juntou? Foi também pela ideia do social.  
370 Portanto, o meu interesse pela chamada “dimensão”, que tinha a ver com as três  
dimensões, com o design do produto, com a tridimensionalidade, eu procuro-a sempre  
nas coisas bidimensionais como, por exemplo, nos símbolos. Não é uma coisa  
deliberada, eu próprio venho a descobrir isso quando olho para os trabalhos. Agora,  
uma das coisas que o design gráfico sempre me deu muito gozo fazer é a tal história,  
375 a minha paixão é a história dos símbolos, porque os símbolos têm significados,  
emitem coisas que não são logo visíveis e, construir uma coisa destas é um jogo de  
experimentação: às vezes basta um “cliquezinho” de diferença para criar uma relação  
de empatia com as pessoas. É giro porque pessoas mais novas que têm cá vindo e  
depois olham para ali (painel com símbolos) dizem: “Isto é tudo muito anos setenta” e  
380 eu acho giro porque, de facto, são anos setenta, mas há coisas que têm já 30, 40

anos. Há, agora, uma certa mania de mudar a imagem todos os anos para ter as coisas à moda e assim que passa a moda ... Eu e o Sebastião fizemos parte do júri da Imagem do Pavilhão de Portugal em Sevilha e, na altura, porque tinha saído o manual da imagem de Espanha, com a estrela do Miró, todos os 120 projectos que surgiram eram feitos à mão. Havia tantos que não escolhemos nenhum. Mas há princípios, há a história da simetria, porque nós somos simétricos, há certos princípios de equilíbrio. Portanto, quando pergunta sobre os trabalhos que destaco na minha vida profissional, não há dúvida que eu fui e serei sempre conhecido como o “menino dos símbolos” mas outra coisa que eu também adoro fazer são as exposições e os *stands* que são arquitectura mas a uma escala mais pequena e que é pública, não tem a ver com a intimidade das pessoas. E as exposições e os *stands* tenho feito bastante mas gostava de ter feito bastante mais, porque tem a tal dimensão.

**I: E em relação aos outros peritos da comunicação visual, haverá alguém que gostasse de distinguir?**

E: Sim, o Sebastião Rodrigues e, na parte das três dimensões, o Daciano da Costa. Acabei por trabalhar tanto com um como com o outro.

**I: Entramos agora num segundo grupo de questões relativo às publicações periódicas...**

E: Em relação à primeira pergunta, uma das publicações que me marcou mesmo muito, e de que eu já falei, foi o *Almanaque*. Eu tenho a colecção, mas nunca mais tinha mexido nela até há pouco tempo, quando decidi colar e tentar limpar as revistas. Sabe, com cinco filhos, as coisas mesmo guardadas às vezes não resistem, e as revistas já estavam um bocado descoladas. Então, fui abrir outra vez a colecção, e descobri que andei a usar soluções que o Sebastião tinha no *Almanaque* e que eu tinha visto aquilo aos meus 15 anos e, depois, guardei e nunca mais abri. Havia imensas soluções que eu repeti mas, sem sentir que estava a usar aquela solução.. Mas isto são aquelas coisas tramadas mas, eu chego ao atelier do Daciano e ele tem os mesmos livros que eu. É uma chatice, parece que andamos combinados, mas não combinámos nada. Ele é mais velho do que eu 14 anos, mas o meu filho mais velho têm exactamente a idade da filha mais velha dele, e temos os dois cinco filhos. Com o Sebastião ainda foi pior porque nós tínhamos *ateliers* perto, na Lapa, mas eu nunca tinha ido ao *atelier* dele. Quando ele já estava doente e quando se fez a exposição, o

José Brandão, que ia fazer a exposição, pediu-me para eu ir lá ver umas coisas e quando chego lá, vi que tudo o que o Sebastião lá tinha, era o que eu tinha também, não só os livros mas a arte popular e aquela tralha que não vale nada mas que uma  
415 pessoa guarda. Portanto, essa influência não era só através do *Almanaque*. Havia ali um fundo cultural.

Quando as pessoas dizem Design Português, não há Design Português, mas há coisas como, por exemplo, no design gráfico, que são ideias culturais e algumas até  
420 tem a ver com o António Ferro, com os livrinhos dos barcos, os bois, os apitos, os barrinhos e aquelas coisas todas que, de certo modo, o grupo do António Ferro foi buscar à arte popular, era o foclore. Agora, já desapareceram a maior parte dessas coisas, ainda há os barros de Estremoz, não sei se tem alguma graça, e os bonecos, de que gosto muito. Depois, a influência da arte africana atingiu muito boa gente.  
425 Estávamos a falar do *Almanaque* e, por exemplo, nós vemos aquela revista *Egoísta* que o Cayatte está a fazer, e lá está o *Almanaque* outra vez, mas acho que aí ele está a fazer deliberadamente.

**I: E em relação aos seus colaboradores, quem eram e quem são?**

E: Houve dois muito importantes: o Victor Simões que fez a António Arroio e que tinha  
430 um irmão gémeo, o Manuel, que morreu agora e que era casado com aquela pintora que fazia tudo com as sombras chinesas. O Victor Simões era e é um dos mais importantes, principalmente pela sua capacidade de ilustração, e trabalhou na Letra durante cinco anos. Hoje tem um *atelier* sozinho e acho que a área onde ele mais trabalha é na parte gráfica de produtos farmacêuticos. O outro, foi esse Franklin  
435 França, um designer que veio do Brasil nos anos sessenta, é esse tal que imita tudo e mais alguma coisa, é um tipo com uma grande capacidade também de pintar, de ilustrar e é giro porque é um tipo que deve estar com 68 anos e faz tudo com o computador. Entrou nesse meio aos 60 e tal anos e desenha e pinta no computador como se estivesse a usar os pincéis e os godés. Esse também esteve cinco anos  
440 connosco e foi bastante importante. Foram dois profissionais que me marcaram muito, mas eu também sou de descentralizar pouco. Por exemplo, nós já fizemos cerca de cento e quarenta e oito símbolos, e eu quero ver se faço um livrinho com isso tudo, identificando o que é, quem foi o autor de cada um, mas já cheguei à conclusão que 80% são meus e, depois, lá deixei um restinho de 20% para os diversos

445 colaboradores. É giro porque os dois períodos em que eu fiz menos coisas, fui menos autor, foi exactamente quando esses dois colaboradores estiveram cá, porque eu sentia: “Estás cá, faz tu que fazes bem” e nalguns casos faziam até melhor que eu. Depois as coisas começaram a mudar com as formações. Há praticamente uns dez anos que quase todos os colaboradores que têm vindo são já licenciados, uns do IADE outros das Belas-Artes e, por isso é que eu digo que há uns do IADE que até 450 são melhores que a escola. Um dos meus dramas nesta profissão, principalmente de design gráfico, é as pessoas não saberem escrever português. Nunca mais me esqueci da troca dum “s” por um “c” num cartaz japonês da Associação do Design do Japão. O cartaz é lindo, mas pode acontecer enganarmo-nos numa coisa, o trabalho 455 vai todo para o lixo e o cliente não paga. A nível do português tenho notado que apesar de tudo, as pessoas vêm um bocadinho melhor preparadas das Belas-Artes, mas não é estatística. Nesta altura, temos só um designer mas antes tínhamos, normalmente, treze pessoas ao todo. Nestes últimos anos temos sido quatro pessoas, ou seja, eu, dois designers e a Ana, da parte da produção.

460 Há seis meses que estamos só eu e um designer, mas isso tem a ver com a falta de trabalho e, também houve, uma que se lembrou de emigrar para Canadá, de um momento para o outro mas, como tem havido falta de trabalho, até deu jeito.

**I: A próxima pergunta é sobre a evolução da tecnologia e a forma como ela condicionou, ou condiciona, a concepção e produção da comunicação visual 465 periódica.**

E: Suponho que essa pergunta tem a ver com a parte tecnológica dos computadores. Eu nunca me interessei muito por paginações de livros ou de publicações periódicas, mas fiz com muito agrado uma revista só para os funcionários da EDP, que eram na altura 9 mil, e a revista tinha uma tiragem de 26 mil exemplares. É um número que se 470 explica porque era enviado para todos os antigos empregados, o que tinha esse aspecto interessante e simpático, porque mantinha um elo de ligação da empresa com os antigos trabalhadores, e isso custava dinheiro. Suponho que numa empresa privada já ninguém fará uma coisa dessas. A Portugal Telecom também tem uma revista do género, e eu sei isso porque uma tia minha, que era funcionária, recebia a 475 revista, só que é uma publicação que não está pensada para a limitação de leitura das pessoas idosas. Tem umas letrinhas que quase não se conseguem ler e, depois,

mandam aquilo para pessoas com 80 anos. Voltando à revista da EDP, fizemo-la ainda por um período bastante grande de tempo. Eles davam-nos o material: “Tomem lá os artigos e as fotografias e agora façam a revista “ e isso obrigava-nos a participar na organização da revista e foi um trabalho giro que fizemos.

**I: Mas pode explicar porque razão nunca se interessou muito, como disse, pela concepção de publicações periódicas?**

E: Sabe, antes de haver o computador era um trabalho doido de se fazer. Ou se funcionava como os ingleses, que faziam tudo com anotações a lápis ao lado, porque o tipo que estava na gráfica tinha a mesma formação, era também designer e portanto compreendia as anotações, ou, como em Portugal, nós tínhamos que fazer tudo, e depois era colado à mão, e andávamos sempre a dar indicações. Eu nunca fui muito de ir à gráfica, e isso é outra que alguns colegas meus acham que é uma “ofensa do diabo”. O Sebastião, por exemplo, agarrava nos trabalhos, punha-os debaixo do braço e ia para a gráfica, conhecia tudo porque o pai tinha sido tipógrafo, e chegava lá e dizia: “Ouve lá, faz aí e faz ali”. Eu já sou de outro tempo e nunca fui de ir á gráfica, e quando diziam; “Venha cá ver a cor na máquina” eu dizia: “Ver o quê? O amarelo? Mas vocês são capazes de ver se está bem o amarelo com o encarnado ainda nesta fase, isto é um trabalho em quadricomia”. Claro que se fosse só o amarelo eu percebia, até porque cada um faz as leituras dos amarelos e, um tipo, com muita experiência até pode dizer: “Olha que está com um amarelo muito «não sei quê»”. Em resumo, quase toda a malta da António Arroio gostava muito de ir para a gráfica, mas eu tinha mais do que fazer e não ia. E são estas as razões de eu ter fugido quase sempre desse trabalho. Agora com os computadores, a história é outra; houve uma mudança completa que facilitou a concepção das revistas e dos livros. Podemos preparar a publicação toda, paginar e ensaiar de modos diferentes.

**I: Chegámos à última questão que visa conhecer os aspectos que considera mais significativos em cada uma das etapas das publicações periódicas e, já agora, esclareço que as publicações periódicas são o fio condutor deste estudo porque, pelo seu carácter efémero, são o suporte que julgamos que melhor exprimem o gosto e o espírito de cada época assim como permitem “apanhar” a evolução das tecnologias, da fotografia, do cinema, da ilustração...**



E: Ah, sente-se muito isso nas revistas e é giro porque para a exposição sobre os 500 anos dos Jerónimos ou para a História da Electricidade, trabalhos que eu estou a fazer, andamos à procura de imagens e o que é bom é ainda apanharmos o período em que havia a gravura desenhada, porque quando passa às fotografias, ou estão estragadas, ou estão mal tratadas, como aquelas do principio do século e, quando há as gravuras, mesmo fotocópias, não faz mal porque aquilo está sempre bem. Depois, há também o aspecto das revistas que viviam mais do dinheiro que pouco custava o desenhador, e o meu tio tem aí coisas mesmo de miúdo, de ter recebido 25 tostões. A única vez que eu fiz caricatura foi para uma revista de economia, muito reaccionária, era a caricatura do Jânio Quadros, presidente do Brasil. Por esse trabalho eu também recebi 25 tostões, porque para eles era muito mais fácil fazer com o que estava mais à mão do que mandar vir as fotografias do Brasil.

Eu já sou da fase das fotografias na publicidade e menos do desenho, até por influência dos americanos. Eu usava muito, e ainda uso, o processo fotográfico. Nunca quis que a Letra tivesse departamento de fotografia, se bem que tínhamos todo o processo de fotografia para fazer as artes finais, fazíamos tudo em estúdio, em casa, com equipamento. Eu sempre tive as máquinas, mas sempre contratei fotógrafos para fazer as fotografias mas, muitas vezes era eu que fazia, e faço, a maquete e, depois, digo ao fotógrafo: “Faz assim” e ele diz-me “Mas como é que fizeste isso?” e eu: “Olha, a abertura é tal”. Ou então, muitas vezes, faço lado a lado com o fotógrafo, dando-lhe indicações.

Por isso é que eu, normalmente, trabalho com fotógrafos com quem tenha confiança suficiente para poder haver este tipo de relação, porque outro qualquer dizia: “Desculpe lá, sabe quem eu sou?”. Aliás, com o Sena também era a mesma coisa, era ele que fazia as fotografias, portanto, acaba sempre por haver umas ligações, por acaso o Daciano acho que não faz fotografia. E agora estou a ficar com um problema de tempo...tenho uma marcação ...

**I: Mas pela minha parte está tudo. Muito obrigada.**



## Entrevista a Jorge Silva

Data da entrevista: 27 de Maio de 2005

Local da entrevista: Esplanada do Largo da Trindade

- I: As entrevistas têm como objectivo recolher os testemunhos dos peritos do ofício sobre o seu percurso profissional para, com a reunião desses elementos e a base documental, tentar compreender as forças que configuraram e condicionaram a expressão visual no século XX. Neste sentido, seleccionámos um leque de peritos com
- 10 experiência profissional muito abrangente no tempo para obtermos os testemunhos mais recuados e os mais recentes e, assim, conseguirmos uma visão global deste período de 100 anos. Paralelamente temos, também, uma outra área de recolha de depoimentos: a dos encomendadores, directores e editores de algumas publicações mais representativas, para perceber o ponto de vista do lado de quem faz a encomenda.
- 15 Em relação à entrevista, ela pressupõe duas dimensões de abordagem: uma aberta, de livre expressão do entrevistado e outra semi-directiva, que compreende as questões que faço a todos os entrevistados para, no final, intuir convergências e divergências de opiniões. Para iniciarmos a nossa conversa gostaria de saber com quem aprendeu, quem foram os seus mestres, escolas ou outros locais de aprendizagem.
- 20 E: Não tive propriamente mestres, portanto, sou em grande medida um autodidacta. No entanto, consegui tirar partido e aprender com as pessoas para quem eu geralmente trabalhava e aí sim, tenho influências, tenho contributos notórios e notáveis ao longo da minha carreira profissional. Mestres, de facto, não tive. Comecei
- 25 a trabalhar em regime de free-lancer muito cedo e, portanto, não tive aquilo que também é mito que é o trabalho em atelier, ou sob a asa de alguém, de quem depois mais tarde ou mais cedo nos conseguimos autonomizar. Acho que faz falta, mas não tive essa oportunidade. Tem a ver com conjunturas sociais e económicas mas de qualquer modo houve pessoas que influenciaram muito o meu trabalho.
- 30 O meu posicionamento é na comunicação, não é apenas de grafista e eu tento retirar benefício das pessoas que me rodeiam, que eu admiro, que respeito, na sua qualidade de comunicadores. Os nomes que eu vou enunciar são, geralmente, de pessoas

ligadas à comunicação, directores de revistas e de jornais, pessoas que escrevem, pessoas que editam e não são, propriamente, designers, com algumas excepções e  
35 uma delas é o Henrique Cayatte. Sem grandes preocupações cronológicas: Uma das primeiras pessoas que me influenciou foi o Francisco Louçã com quem eu fiz, durante muito tempo, o *Jornal Combate*. Influenciou-me pela sua, ainda hoje notável criatividade. Tenho algumas reservas políticas porque considero que a matriz política e ideológica daquele grupo é muito dura...mas, do ponto de vista mental, Francisco  
40 Louçã é, de facto, uma criatura brilhante, extremamente criativo e foi para mim um bom exemplo.

João Paulo Cotrim que é jornalista de formação, é, essencialmente, um grande criador de eventos culturais. Foi, durante anos, director da Bedeteca e trabalhei com ele no *Combate* e na área da banda desenhada e ilustração. Tem uma grande capacidade de  
45 misturar coisas aparentemente inconciliáveis e que me ensinou muito nesta matéria, ou seja, que nada é impossível; Paula Ribeiro, brasileira, editora, como ela costuma dizer, revisteira, uma criadora de revistas e jornais com quem trabalhei em projectos como a revista *Icon*, a *20 anos* e o *Jornal do Brasil*, e que me ensinou e mostrou uma coisa importante: o director de arte tem que ir atrás da revista até ao ponto de venda,  
50 tem que estar preocupado com a publicidade, com o número de exemplares que se vendem, com todas as questões de produção gráfica da revista. A Paula Ribeiro tem uma tenacidade profunda em relação aos projectos onde se envolve: vai atrás do trabalho desde a génese, desde a gestão financeira até ao ponto de venda. Um dos problemas que encontramos muitas vezes é editores que não querem saber da  
55 publicidade, às vezes há desprezo por outras fases da cadeia de produção que é importante que nós incorporemos também. Não se pode ser bom em tudo, mas é bom que saibamos como as coisas funcionam e a Paula Ribeiro tem um instinto para a edição extraordinário. Houve muitas pessoas deste calibre como, por exemplo, o Mega Ferreira com quem nunca trabalhei directamente mas foi uma sombra tutelar de  
60 projectos que eu fiz e faço. Foi ele que criou a revista *Ler*, teve a ideia de criar a revista da *Parque Expo*, por causa da qual eu abri o atelier. O Mega Ferreira, para além dum estimável intelectual e escritor, é um fazedor de coisas e eu tenho uma grande admiração pelas pessoas que fazem acontecer as coisas! E isso é extremamente importante porque eu só há muito pouco tempo é que comecei a ser

65 também um criador de conteúdos. Essencialmente, o que eu tenho sido é uma espécie de executante de luxo de toda esta gente. Agora começo a ganhar asas, também a fazer acontecer as coisas. O que eu aprendi com estas pessoas foi ter vontade e perspectiva próprias sobre as coisas. Não é por acaso que duas das revistas que eu tenho no atelier têm conteúdos e projectos editoriais feitos no atelier, com editores que eu contratei para trabalhar comigo, nessa área, porque eu não escrevo uma linha. Mas, os projectos ganhos em concurso foram feitos por mim, ou seja, eu plasmei-me em editor, em jornalista, para visualizar mas também para conceber o que eu chamo design editorial.

70 No design, a pessoa de quem eu estive mais próximo foi o Henrique Cayatte com quem trabalhei em alguns projectos editoriais, nomeadamente numa revista chamada *Contraste* de que ele era o director de arte. É difícil separar a estima que eu tenho por essas pessoas da leitura histórica que faço delas e, portanto, às vezes tenho mais respeito pela sua história do que, propriamente, pelo seu trabalho concreto.

**I: Quer explicar melhor?**

80 E: O trabalho do Henrique Cayatte não me influenciou particularmente. Aquilo que me influencia é a sua tenacidade, a sua inteligência, a sua homogeneidade e a sua ética também. Ou seja, tendo a ter veneração e alguma inveja pelas qualidades que eu vejo nos outros, que eu gostava de ter também. Gosto muito, por exemplo, dum Luís Miguel Castro e de um João Botelho, que são de uma geração anterior e que são, talvez, a génese daquilo que se pode dizer que era o grafismo em português, que hoje não existe, quanto muito, talvez, com o Henrique Cayatte. Temos designers que fazem coisas espantosas, mas aquilo não me parece ser nosso: parece uma espécie de *world-style*, reflectem o espírito do tempo e do mundo mas não têm nenhuma particularidade que se possa dizer nossa. O João Botelho e o Luís Miguel Castro foram, de facto extraordinários e marcaram a modernidade gráfica portuguesa no último quartel do século passado.

90 É difícil ganhar distanciamento em anos mais recentes mas eu não tenho nenhuma visão de qualquer ruptura, nem mesmo com o Henrique, embora considere que é um belíssimo designer, com uma grande homogeneidade, que pugna pela qualidade e por uma postura muito ética e rigorosa.

**I: Não quer desenvolver esse tema da ruptura que considera que João Botelho e Luís Miguel Castro originaram?**

E: Estamos a falar, basicamente, da década de 80. Ainda não havia computadores mas havia a fotocomposição, ou seja, o design gráfico começava a estar cada vez mais independente das contingências técnicas e tecnológicas que em Portugal eram muito primitivas. Foram eles que cavalgaram essa evolução sem contudo chegarem aos computadores.

O Luís Miguel Castro e o João Botelho tinham uma cultura essencialmente cinematográfica, de imagem, eram contemporâneos de uma tecnologia também muito interessante, que eu trabalhei também, a fotocópia. Eles eram bons manipuladores de imagens, o trabalho era feito à base de imagem fotográfica e também duma paleta tipográfica que se baseava na “Futura”, no “Bodoni” e, com estes nomes, começamos a perceber que o Henrique, de alguma maneira, apanha isso também. É com eles que começa uma espécie de redescoberta do prazer da tipografia que não havia antes: fazia-se tudo em “Times” e em “Garamond” e não havia “Bodoni”, não havia “Futura”. E são todos tipos antiquíssimos, alguns do século XVIII ou XIX, mas que não estavam disponíveis. A arte da tipografia tinha-se perdido completamente, tinha sido massificada pela primeira geração da fotocomposição. O prazer da tipografia é, portanto, redescoberto por Luís Miguel Castro e João Botelho com uma componente muito espectacular ligada, exactamente, à manipulação da imagem fotográfica que eles faziam sem nenhuma espécie de preocupação em relação ao material original: eles queimavam as fotografias, ampliavam-nas, torciam-nas, comprimiam-nas, enfim, faziam “trinta por uma linha” com elas e tinham também, tal como acontece, por exemplo, com o Henrique, uma paleta de cores muito própria: tinham uma gama de tons e cores muito densas, muito fortes, um vermelho escuro e um verde-escuro muito característicos e consegue-se ver isso em muitos dos trabalhos que eles fizeram, como os catálogos da Cinemateca dos anos 80 que são um verdadeiro tratado. Era o que de melhor se fazia em Portugal!

Os catálogos e todo o material promocional da Cinemateca eram feitos por eles, essencialmente pelo Luís Miguel Castro. Mas fizeram de tudo um pouco: têm ilustração, o próprio Luís Miguel Castro foi director de arte da *Marie Claire*. Quando a *Marie Claire* chega a Portugal o grande mago do design gráfico era o Luís Miguel

Castro. O João Botelho fez alguns projectos gráficos, por exemplo, do *Público*, da *Revista Pública* em associação com o Henrique Cayatte. À medida que o tempo  
 130 avança, o João Botelho dedica-se mais ao cinema do que ao design. Mas era ele que  
 fazia os cartazes dos seus filmes e são os cartazes mais bonitos de cinema que se  
 fizeram em Portugal na segunda metade do século. Eu faço alguns cartazes de  
 cinema para o Tino Navarro, para a MGN e é um sarilho para fazer um cartaz  
 graficamente interessante, é muito complicado. O João Botelho fazia os seus cartazes  
 135 e fazia os cartazes da cinemateca e eram lindos: tinham cores muito fortes, imagens  
 fotográficas, às vezes com o ponto da impressão em offset muito ampliado.

**I: É muito interessante esta história. Ainda não tinha registado a importância do  
 trabalho desenvolvido por estes dois profissionais. Para rematar a primeira  
 questão... sei que andou na escola de Belas Artes...**

140 E: E não acabei!

**I: Por alguma razão em especial?**

E: Por várias razões, muito compreensíveis. Eu tinha 16 anos em 1974 e, não apanhei  
 em cheio com a militância contra a ditadura mas, apanhei o período seguinte: envolvi-  
 me logo naquelas zaragatas de liceu, fiz o meu tirocínio político no liceu da Amadora,  
 145 enfileirei pelos trotsquistas da ASJ, depois PSR, hoje Bloco de Esquerda. Fui militante  
 político de segunda linha muito descrente do dogma e da doutrina e fiz um grande  
 percurso, muito cansativo também, de intervenção associativa desde essa altura até  
 meados dos anos 80. Andei na Escola Industrial António Arroio, depois andei aí aos  
 “tombos” com o propedêutico e quando houve o 12º ano tive a oportunidade de voltar  
 150 ao ensino. Aquilo era tão anárquico que houve passagem administrativa em geometria  
 descritiva e fui parar a Belas Artes em 1981, acabado de fazer o serviço militar. Então  
 passei 6 anos naquela escola a fazer associativismo estudantil: fui de várias  
 associações, fui do conselho pedagógico, fui de tudo e mais alguma coisa! Passava a  
 maior parte do tempo a escrever comunicados, 6 anos ali e não passei do 3º ano.  
 155 Fazia, claramente, parte de uma facção de esquerda activa por oposição aos artistas,  
 que não queriam saber da política, onde estavam os Pedros: o Proença, o Portugal, o  
 Silva Dias, que tinham entrado no mesmo ano que eu. A política tirou-me muita  
 disponibilidade e energia para a escola. Eu perdi e eles ganharam, como é evidente.

160 Por outro lado, eu já trabalhava em *part-time*, tinha pequenos trabalhos e estava, de  
alguma maneira, inserido no mercado de trabalho. E, depois, tinha muito pouco  
respeito pela classe docente daquela escola, não só enquanto activista político mas,  
também, de alguma maneira, como candidato a colega deles. Achava que o ensino  
era muito mau e julgo que ainda é. Na altura, estávamos a ser ensinados pela primeira  
165 fornada de designers que tinham feito a sua formação em Inglaterra. Até podiam ser  
bons designers mas eram maus professores, não ensinavam, eram apenas irmãos  
mais velhos a cumprir um programa de encargo de trabalhos. Ao contrário do que  
acontecia nas artes plásticas, a falta de condições das instalações e da própria  
metodologia das disciplinas não permitia sedimentar o trabalho prático na escola. Nós  
não trabalhávamos nas aulas mas sim em casa ou onde dava jeito, com as  
170 fotocopiadoras, porque não havia nada lá. A escola servia, apenas, como uma espécie  
de aulas de consulta, muito desmotivador. Além disso, alguns professores eram  
designers encartados com uma carreira bastante proveitosa e, portanto, “baldavam-  
se”. Havia lá um exemplo notável dum menino-prodígio como designer, mas que era o  
maior “baldas” como professor, metade das aulas não as dava e, depois, era um  
175 “porreirão” e dava boas notas. Eu não passei do 3º ano e, portanto, não conheci  
alguns dos professores que davam as aulas da licenciatura mas também não creio  
que fossem muito diferentes. Lembro-me perfeitamente que eram facilmente  
permeáveis à cultura do *passpartout*, tudo muito “arranjadinho” e “apresentadinho”.  
Havia sempre umas meninas que faziam aquelas coisas e, portanto, eu não tinha uma  
180 grande estima pelos professores, não os reconhecia como mestres.

A maior parte dos professores de Belas Artes, como hoje em dia, julgo eu, mesmo que  
sejam grandes mestres da sua arte, provavelmente não são mestres a dar aulas, a  
comunicar, a ensinar. Por oposição, por exemplo, um Lagoa Henriques é um professor  
notável, qualquer que seja a leitura que se faça do seu trabalho, porque é um  
185 comunicador extraordinário, com uma enorme vibração.

O que interessa numa escola é a geração que nos acompanha ao longo da vida e que  
é uma espécie de GPS: orientamo-nos em função deles, em função dos azarados que  
acabam a dar aulas e não interessam a ninguém, os que são melhores que nós e que  
vemos vê aqui e ali, os que estão ao nosso nível e que acabam por fazer coisas. É  
190 isso que interessa numa escola: a pertença geracional. Os professores? Talvez noutro



planeta, talvez noutro país, talvez noutro tempo. Hoje, a maior parte dos professores que lá estão foram meus colegas, mas as pessoas vão dar aulas porquê?

195 **I: Suponho, e quero acreditar que em muitos casos isso acontece, pelo prazer de partilha do conhecimento que se foi adquirindo, pelo estímulo que é a permuta de saberes e aprendizagens.**

E: Mas não têm capacidade de se auto avaliar porque, na função pública, o máximo que interessa é as “letras” para ganhar mais, para ter menos umas horas por semana, é um escândalo! Eu dou aulas todos os anos, coisas parcelares e sei que se gasta muito tempo. Não é só chegar lá e ir dar a aula, tem que se fazer apresentações  
200 powerpoint mas, ensinar é aquilo que eu chamo abrir janelas e a maior parte dos professores que eu conheço e que eu conheci, não abriram janelas nenhuma. Diziam “ façam um cartaz” e fazíamos o cartaz e depois diziam: “Ah, esta letra!” Não nos diziam nada sobre os grandes ilustradores, sobre os grandes designers, nada do que se passava à nossa volta ou no mundo.

205 **I: Suponho que uma aprendizagem fundamental, que devia ser ministrada logo nos primeiros anos escolares, é a aquisição e desenvolvimento de uma postura crítica perante a vida, porque é essa atitude que nos dá os alicerces para podermos ultrapassar, com consistência, as dificuldades que vão surgindo. Neste caso, se estivermos “vivos” vamos ao encontro dos locais, ou pessoas, que nos ajudem a  
210 abrir as tais janelas, a alargar horizontes...**

E: Sim, é também uma questão de motor interno mas eu tenho pouca estima pela escola e quando vou dar aulas a algum lado também faço esse discurso um bocado rebelde como se estivesse do outro lado da bancada. A maior parte dos designers da minha geração não acabou a escola.

215 O ensino, no geral, como máquina trituradora, não me dá nenhuma tranquilidade. No meu tempo era francamente medíocre. Ninguém ensinou os professores a serem professores. Quando dou aulas também ninguém me ensina e, portanto, os alunos são reféns daquilo que eu sei, daquilo que eu tenho para dizer e da maneira como eu digo. Eu conheço excelentes designers que não abrem a boca. Eu sou um comunicador  
220 fluente mas não tenho teoria sobre aquilo que faço, ou sobre aquilo que os outros fazem, não produzo teoria. O problema é que não há, também, nenhum mecanismo regulador, orientador. É impressionante como nos convidam às vezes para ir dar aulas

a qualquer lado, fiados no nosso brilho profissional, sem terem a mínima ideia das nossas capacidades pedagógicas, da nossa capacidade de formar as pessoas.

225 **I: Essas suas respostas vão abrangendo outras questões mas gostaria de saber quais foram as influências que teve do estrangeiro e de que forma elas foram incorporadas no seu trabalho.**

E: Quando tenho um projecto para uma nova revista, qual é a primeira coisa que eu faço? Vou a uma livraria comprar revistas ou jornais. Para saber, exactamente, o que  
230 é que os outros andam a fazer e para criar roturas. Muitas vezes copiamos de alguma forma, às vezes de uma forma descarada, de uma forma assumida. É perigoso! É a primeira coisa que se sabe logo, é se aquilo é parecido com alguma coisa e vamos andar a arrastar isso o resto da vida. Aconteceu comigo, por exemplo, com a *Icon*, que foi uma cópia chapada de uma revista americana chamada *Madison*.

235 **I: Cópia consciente ou mimetismo decorrente das influências que se “respiram”?**

E: Mimetismo sem consciência. Olhámos para aquilo e dissémos: “É esta a revista que queremos fazer, não só de uma forma gráfica mas, também, editorial. Eu hoje ainda explico, quando alguém me toca nesse assunto, que aquilo era tão diferente! Pediram-nos para fazer uma revista feminina para um jornal e eu ponho a *Madison* em cima da  
240 mesa daquele colectivo fantástico que era a Isabel Branco, na moda, a Paula Ribeiro e o João Paulo Cotrim, no texto, a Fernanda Pratas na edição e, quando olhámos para aquela revista já não conseguimos nada, separar nada! Há uns tempos atrás com o Jorge Colombo, numa das suas viagens a Portugal, falámos a propósito da *Icon* e ele, com ar malandro, disse-me: “Ah, pois podias ter feito diferente, copiaste”. Eu geri  
245 durante 5 anos, no *Independente*, o grafismo do Jorge Colombo que era uma cópia descarada do *Liberation*: as fontes, o layout, até o ponteadado que emoldurava as páginas foram copiados do *Liberation*. Não lhe disse nada, calei-me porque estes remorsos, por exemplo, com a *Icon*, são uma coisa pesada. Isto para dizer que a influência de fora, em estados iniciais, às vezes tem esse perigo. Mas é muito  
250 importante, para mim, ser capaz de ver o que os outros fazem, não tanto do ponto do objecto gráfico, mas de comunicação: como é que eles fotografam, como é que eles escrevem. Eu faço design editorial, faço design de comunicação, não sou só grafista. Tenho essa preocupação, em matéria de comunicação: saber o que é que os outros fazem de mais interessante, de mais diferente do que nós fazemos aqui e tentar

255 incorporar isso de alguma maneira e, portanto, nesse sentido, também sou um reformador. Tenho influências e posso citar alguns nomes de grandes directores de arte, notáveis à escala mundial. Há um que eu aprecio acima de todos e que, esse sim, tem uma influência mais directa no meu trabalho: é o Fernando Gutierrez. Tem duas nacionalidades, é inglês e espanhol, foi até há pouco tempo o director de Arte da  
 260 *Colors*, fez muitos dos projectos de jornais espanhóis, nomeadamente o *El Pais* e publica uma revista que é um projecto pessoal, anual, que se chama *Matador*, uma revista enorme, tablóide, uma revista de fotografia muito bonita, com uma cinta vermelha na capa.

265 Tenho uma grande influência dos jornais espanhóis porque têm uma linguagem muito próxima, têm uma grande vitalidade, uma grande genica editorial, têm muito daquilo que falta aos nossos jornalistas que é a capacidade de visualizar. Por isso é que o design editorial português é deprimente: temos uma classe jornalística pobre e muito acomodada. Os designers e directores de arte de jornais e revistas trabalham muito na órbita e dependência deles e acabam por sofrer as consequências. Como, depois, são  
 270 eles que governam os jornais, estão nos cargos de direcção, acabam por condicionar o jornal aos interesses do texto e, portanto, nem sempre tratam a direcção de arte e os departamentos de arte como deveriam.

Quando fiz o projecto do *Mil Folhas*, saiu bem, mas quando fiz o *Y* parecia-se demasiado com o *Tentaciones* do *El Pais* e eu próprio, quando apresentei aquilo à  
 275 direcção do jornal, disse logo: “Ainda não é bem isto. Está muito parecido com o *Tentaciones*”. Nessa altura eu já era capaz de me separar, física e mentalmente, daquilo que são as influências. Os suplementos culturais espanhóis têm uma grande inteligência gráfica e, de resto, a Espanha é, cronicamente, a segunda classificada naquilo que se chama os “Oscars” do design periódico que são os prémios do SND.

280 **I: Mas também já recebeu muitos prémios da Society for News Design...**

E: Sim, sim e houve um ano de muita fartura. Como também estava preocupado com a promoção do atelier, fiz um postal a propósito disso, com número 26, que era o número de prémios que eu ganhara com os suplementos do *Público*, e mandei mensagens de telemóvel para toda a gente a dizer: “Jorge Silva ganhou”, um SMS na  
 285 3ª pessoa. As pessoas levaram-me imenso a mal, acharam uma arrogância, claro,

mas nesse dia, quando soube dos prémios, estava visivelmente perturbado. Alguns desses prémios foram ganhos com ilustrações do André Carrilho.

Se olharmos para os cadernos principais do *El Mundo* ou do *El Pais*, são uns monos, mas os suplementos, quer sejam de saúde, quer sejam de cultura, ou as revistas, são fabulosos e são esses que são responsáveis pelos prémios. Os espanhóis ganham, todos os anos, o segundo lugar a seguir aos Estados Unidos. Mesmo os jornais regionais, como acontece nos EUA, são muito bem feitos. Nos EUA há um tipo de abordagem muito diferente da nossa, não é um tipo de design editorial que me entusiasme, mas os espanhóis sim, estão aqui muito próximo. Os latino-americanos têm, também, muito bons jornais: no México, na Argentina, no Brasil. Mas esses, por uma questão acesso, só os conhecemos na altura dos prémios, não têm uma influência directa. São premiados pela ligação entre o design e a comunicação, e não só o grafismo. A maior parte do júri do SND são jornalistas e, portanto, não apreciam só bonecos, vêem as duas coisas.

**I: Já foi falando das facilidades e dificuldades encontradas ao longo do seu percurso profissional, mas haverá algum aspecto que gostasse de acentuar?**

E: Eu saí do *Público*, definitivamente, no dia 31 de Dezembro do ano passado depois de ter lá estado 4 anos a fazer os projectos e a direcção de arte do *Y* e do *Mil Folhas* e, depois, sendo despedido do *Y* e do *Mil Folhas* fui deslocalizado para a *Pública*, com meu consentimento e, do qual desisti, também por causa do sucesso do atelier. Portanto, sai dos jornais, creio que definitivamente. Tenho algum ressentimento em relação à classe jornalística, por uma espécie de obstrução sistemática que fazem ao progresso e à qualidade gráfica do trabalho de arte, de design, nos jornais e nas revistas, que são o meio onde me criei, o meu meio de eleição. Eu não gosto do trabalho de atelier, é uma chatice, assino cheques, passo a vida em reuniões, metade do trabalho que sai dali eu, às vezes, nem o vejo nem quero ver. Eu gosto de trabalhar num jornal mas os jornais hoje em dia, em Portugal, não querem aturar uma pessoa com as minhas preocupações.

Os jornais, pela sua incapacidade de renovação do ponto de vista de gestão, tornaram-se uma espécie de “elefantes brancos” onde se cortam, como é evidente, as gorduras supérfluas. Essas gorduras são decididas por direcções e administrações compostas por jornalistas e quem sai são os avançados, especialistas em várias

áreas, nomeadamente, fotografia, ilustração e design. Isso não perdoo aos jornais e não perdoo porque o brilho que vem desse trabalho é consequência de uma estratégia pensada. Quando o Público, há 3 anos atrás, ganhou 30 prémios de design, foi o 6º jornal mais premiado do mundo. No dia a seguir perguntei ao José Manuel Fernandes quantos prémios é que queria ganhar no ano seguinte (os prémios são relativos ao ano anterior). Quando ganhei os prémios já tinha sido despedido do *Mil Folhas* e do *Y* e, quando fiz esta pergunta, encolheram os ombros e não fizeram rigorosamente nada. No ano a seguir ganharam 24 prémios, depois ganharam 12, o ano passado ganharam 5 e este ano já ganharam mais uns 12. Os jornais e as revistas não têm uma estratégia de qualidade do ponto de vista gráfico, design, ilustração. Quanto muito limitam-se a gerir os interesses corporativos dos fotógrafos, uma classe bastante nociva no seio do jornal, embora, individualmente, possam ser os melhores profissionais e tipos fantásticos. Como corporação, são conservadores e força de bloqueio em relação a novos produtos editoriais.

**I: Incapacidade de sinergia?**

E: Para já, uma hostilidade declarada contra espécies que eles consideram inimigas, como designers e directores de arte mas, principalmente, têm uma visão estreita da fotografia na área do fotojornalismo que impede, depois, a produção conceptual nas áreas da fotografia editorial.

**I: E eu vou pegar nesta resposta para fazer a ponte para as tecnologias. Gostaria de saber de que forma é que elas interferem, directamente, no seu trabalho. Sei que é o entusiasta da fotografia e das potencialidades da nova era digital.**

E: Fui um fotógrafo digital precoce. No tempo das Belas Artes andava com uma Canon a tiracolo mas, quando veio a fotografia digital, aderi imediatamente e fui comprando sempre as máquinas mais recentes. Comecei a incorporar, muito cedo, a fotografia no meu trabalho: primeiro como auxiliar, como um *scanner* portátil e, depois, como matéria-prima do meu trabalho gráfico, ou seja, como ilustração fotográfica das minhas próprias ideias.

No *Público*, no princípio do *Y*, eu tinha más relações com o departamento de fotografia, odiava o editor da altura, e toda a corporação fotográfica do *Público* me odiava com alguma razão, também, porque eu era pouco diplomata. A verdade é que algumas capas do *Y*, na altura, foram fotografadas por mim, as mais metafóricas,

350 aquelas que não eram a cara da estrela pop x ou y. Os fotógrafos não compreendiam que uma fotografia duma carica pudesse dar uma capa espectacular. Fotografar uma carica, para eles não era arte, era um horror, porque eram fotojornalistas, não eram fotógrafos editoriais. Portanto, se eu quisesse fazer uma bela capa com uma carica, ou com outra coisa qualquer, tinha que ser eu a fotografar ou mandar fazer. Mandar fazer  
355 não podia, porque só podia trabalhar com eles, e não tinha dinheiro para encomendar fora. Então fotografava eu e vingava-me, de alguma maneira, assinando “fotomafia”. Ganhei 10 prémios com a *LX Metrópole* e, a maior parte deles, são de capas que têm objectos fotografados no atelier, às vezes em condições muito precárias. Uma das maldições da fotografia também é essa contingência do tempo: aquilo ou sai bem ali  
360 ou depois não se faz outra vez, não há tempo. A fotografia digital foi para mim uma ferramenta poderosa e reconhece-se no meu trabalho.

Eu gosto muito de trabalhar com coisas banais, vulgares e, depois, puxar por elas. Tenho uma história muito engraçada com isso: nós temos a *newsletter* da companhia de seguros Fidelidade Mundial que tem uns números quadrimestrais temáticos. Um  
365 dos temas era a família e o que é que eu fiz? Fotografei os sapatinhos da minha família: o meu sapato, o sapato da Alice, o sapato da filha da Alice e o sapato da nossa filha, que tinha na altura 3 ou 4 meses. É uma capa com 4 sapatos de tamanhos diferentes. Eu tenho uma visão muito gráfica da fotografia. Os fotógrafos não! Têm que pôr uma mão desfocada em primeiro plano, têm que se torcer todos, têm sempre que  
370 criar qualquer coisa, pôr mais qualquer coisa à volta, criar uma história. Os fotógrafos têm uma visão distorcida, é um mundo deles e, infelizmente, quase todos são assim. Como todos eles trabalham em jornais numa dada altura da sua vida, como  $\frac{3}{4}$  deles foram feitos no Arco, vêm todos com aquela “marreca” do fotojornalismo.

Nós estamos a fazer uma série de capas de livros, muito bonitas, da *Ler*. Inicialmente  
375 eram retratos, com um jogo de capa e contracapa. A fotógrafa nunca conseguiu fazer aquilo bem. Até que um dia me passei: a capa era sobre um poeta que tinha um laranjal no quintal da casa onde vivia e as fotografias eram tão más que eu disse: “Vais fotografar duas laranjas porque eu vou fazer a capa com duas laranjas” e a partir daí passei a fazer capas com objectos. Mesmo assim falhou porque, em vez de me  
380 arranjar umas laranjas biológicas, comprou duas laranjinhas reluzentes, poliu-as e isso revela a miséria mental dos fotógrafos e da fotografia em Portugal. Mas há excepções,

como é evidente: gosto muito do trabalho do João Francisco Vilhena, um dos raros fotógrafos editoriais que merece esse nome.

Portanto, a fotografia digital é uma das ferramentas que eu utilizo bastante. Tornei-me, também, um razoável e competente utilizador do computador, no *Photoshop* e no *Quark*, de uma forma que ainda hoje é gradual. Vou aprendendo e a minha relutância em aprender truques novos noutros programas, nomeadamente, tridimensionais e vectoriais, leva-me, às vezes, a encontrar soluções curiosas em programas mais clássicos.

**I: Imprevisíveis?**

E: Sim, têm algo de imprevisível que vêm duma fraqueza que é a de eu não ter esse *domínio* instantâneo sobre os computadores. De resto, sou um designer clássico do papel, das duas dimensões, não ligo nada ao *webdesign*, já não tenho vergonha de dizer que não quero saber disso para nada, não tenho *site*, quando quis promover o atelier fiz postais, só que em vez de fazer um postal pelo Natal, como toda a gente faz, fiz uma tonelada de postais ao longo do ano, pelas férias da Páscoa, do verão, pelo Halloween... Neste aspecto eu estou mais bem posicionado que muitos dos meus colegas porque passei pela publicidade três anos e tenho esse olho no marketing. Eu faço revistas que, quase todas elas, não se vendem, não se auto-sustentam, são luxos! Como já assisti ao fecho de várias revistas na minha vida, como a *Icon*, como a *Vinte Anos*, como a *LX Metrópole*, estou sempre muito preocupado com essas questões da viabilidade das coisas. Sou um adepto fervoroso da auto-sustentação, embora não a pratique porque estou num segmento que, felizmente, também não necessita demasiado disso. Mas há sempre o perigo duma destas revistas ter morte súbita, ao contrário dos jornais cujo declínio se arrasta durante anos.

**I: Já que falou dessas revistas, haverá outros trabalhos e experiências que queira destacar?**

E: O *Combate* foi a minha grande escola, onde aprendi a tornar-me independente do texto. Agora, os que lá escrevem são os mesmos mas, mesmo os novos, escrevem da mesma maneira do que os outros que escreviam há 20 anos no jornal. Quando começo a fazer o *Combate*, eles estavam ao nível da *Mafaldinha* e o discurso não mudou. Eu é que mudei! Portanto tornei o jornal, como objecto de comunicação

gráfica, uma coisa de culto. Curiosamente os casos de censura que eu tive foram no *Combate*.

415 **I: Como assim? Quer desenvolver o tema?**

E: As ideologias extremistas são muito moralistas, são muito académicas, têm os seus cânones e quem foge daquilo, lixa-se. Houve uma altura de grande criatividade na ilustração no *Combate*, que aliás foi o alicerce da minha intervenção na área da ilustração, e houve situações críticas de censura com ilustrações de cariz sexual, de  
420 representação sexual explícita.

**I: Isto passa-se em que altura?**

E: Finais de 80, princípios de 90. Foram ilustrações que criaram situações de embaraço e, em dois casos, censura pura e simples. Houve uma muito célebre na altura sobre os judeus e palestinianos. João Fonte Santa, que tem um imaginário  
425 extremamente agressivo, fez um judeu de trancinhas e de chapéu a bater nos palestinianos, uma personagem sinistra que parecia um vampiro. A matriz ideológica do PSR dava para estar do lado dos palestinianos mas havia ali uma excepção que são as vítimas do holocausto, ou seja, os judeus do tempo da 2ª guerra. Escravizaram a Palestina mas os judeus do tempo da 2ª guerra são um santinho de altar. A  
430 ilustração sai publicada num número do *Combate*, era uma coisa medonha, e uma escritora judia, refugiada, fez uma carta demolidora à direcção do *Combate*. O Francisco Louçã desculpou-se com a criatividade exagerada dos ilustradores e da direcção de arte.

Esse não foi um caso de censura directo, foi um caso de censura à posteriori. Houve  
435 um caso de censura directa, que por conveniências da edição, não quiseram publicar. É uma ilustração feita por mim para um escritor da praça e, portanto, o PSR não queria hostilizá-lo. Eu fiz um espantalho com uma série de pilas voadoras a voar à volta dum burguês, um horror. O Francisco Louçã pediu muita desculpa mas não podia publicar isto porque, depois, o senhor nunca mais escrevia nada para o jornal.  
440 Curiosamente, no *Independente* não tive nunca nenhum problema desses. Não andei lá a pôr pilas, mas não havia censura. Eu fui director de arte do *Combate* durante 20 anos e nos últimos 10 era director de arte do *Independente*: estava nos dois extremos mas entrei no *Independente* porque tinha o portfolio do *Combate*. O Miguel Esteves Cardoso, que já não estava no jornal nessa altura, mas era ainda uma figura tutelar,



445 gostava muito do meu trabalho no *Combate*. Foi pelo *Combate* que eu entrei no *Independente*, o contrário não seria de maneira nenhuma possível.

**I: Portanto esta é uma experiência que deseja destacar. Tem mais algumas que tenha especial interesse em referir?**

E: Os jornais! O *Independente* foi uma escola muito grande mas não fui um bom  
 450 director de arte. Fui um bom director de arte de ilustração, fiz um trabalho notável ao longo dos anos 90 e criei alguns suplementos do *Independente* muito bonitos, nomeadamente o *Capital*, um suplemento de economia, onde comecei a trabalhar com o André Carrilho e onde ganhei os primeiros prémios do SND. Depois, uma coisa muito boa que me aconteceu na vida foi o *Y* e o *Mil Folhas*. As razões porque eu fui  
 455 fazer aquilo podem não ter sido as melhores porque eles trabalhavam com os espanhóis, estavam com falta de dinheiro e quiseram poupar uns tostões. Eu tive que andar a regatear o preço dos projectos mas aquilo saiu-me muito bem. O *Mil Folhas*, de que continuo fã, apesar de achar que é uma sombra do que foi, e o próprio *Y*, que mantém a energia e diversão que tinha, saíram-me muito bem como projecto, saí-me  
 460 bem como director de arte, apesar da austeridade notória da fotografia. Depois disso passei a ser tão bom como os melhores espanhóis, não na escala em que eles trabalham, evidentemente. As remodelações gráficas do Diário de Notícias, por exemplo, são criadas por uma equipa multidisciplinar de um atelier de Barcelona. Quando fiz o atelier ainda pensei chegar lá, mas cedo me desiludi porque eu próprio  
 465 não tinha parceiros à altura para isso, por um lado e, por outro, porque o mercado não o permite, é um mercado miserável e aldrabão. Os prémios do SND foram outro marco importante para mim e eu provei a mim mesmo, e a quem quisesse, que eu podia fazer tão bem com se faz lá fora, sem ser preciso estar lá fora. Há pessoas que me perguntam: “Mas não gostavas de trabalhar no estrangeiro?” Há este mito do “estar lá  
 470 fora”, vir de lá cheio de experiências. Bom, eu estou-me muito sinceramente nas tintas para isso, tenho 47 anos e, se me derem o mínimo necessário, eu faço aqui aquilo que os outros conseguem fazer em Espanha ou nos Estados Unidos. Não é só assim, porque é preciso, também, massa crítica na indústria, é preciso massa crítica no ensino, em todo o lado. A elegância com que os alemães fazem os seus jornais, na  
 475 tipografia e no *layout*, a exuberância com que os espanhóis e os americanos fazem os seus jornais... Eu não perdoo aos jornais, aos jornalistas e aos administradores

portugueses terem deixado definhar aquilo que podia ser um movimento nascente de designers que se especializam na direcção de arte mas que estão cercados. Há agora um bom exemplo, no *Independente*, com a directora de arte Sónia Matos, e que está a

480

**I: O projecto é do seu atelier?**

E: Sim, foi um projecto para ganhar prémios, mas o mérito é também dela. Infelizmente, a situação precária do jornal ditou o fim do suplemento ao fim de ano e meio. Eu insisto um bocado nos prémios porque são uma face visível dessa

485

**I: Servem de bússola e de estímulo...**

E: Os alemães quase todos os anos ganham o prémio SND do melhor jornal. São lindos, lindos de morrer, simples, muito simples, não se percebe nada do que lá está

490

**I: Mas, pelo que me está a dizer, visualmente têm uma linguagem universal. O discurso da palavra é que só é descodificado por quem domina o alemão. Eu recuava um pouco só para terminar aqui a análise da comunicação visual e gostaria de saber quem considera que são os outros peritos da comunicação visual. Já falou em alguns nomes.**

495

E: Mas só em Portugal?

**I: Não só em Portugal. Os profissionais que considera que foram, ou são, importantes nesta área da comunicação visual.**

E: Há gente de muito valor. Há o Luís Silva Dias, que trabalhou no *DNA*, e a qualidade deste suplemento era reflexo do trabalho dele, fez alguns projectos, muito interessantes, de revistas e de jornais como a revista *Política*, e o jornal o *Euro Notícias*. Hoje é um excelente director criativo publicitário da FCB. Hoje faz, por exemplo, a *Revista das Amoreiras* que é belíssima. É um bom grafista, muito mais organizado que eu, é mais sistemático, combina a argúcia e a criatividade também com a metodologia. Eu ainda sou mais intuição e nervos do que método. Foi ele que fez, aliás, o grafismo do *Independente* desta série que é, considerando a história deste jornal, um belíssimo trabalho.

500

505

O Henrique Cayatte, que fez este monumento que é o jornal *O Público*, além de ter feito a *Egoísta*. Nesta área, as pessoas têm talentos variados e há muita gente a fazer revistas e jornais e, por exemplo, da minha geração do *Independente*, todos os designers são, hoje, directores de arte em várias publicações. Há um na *Maxmen*, havia outro na *Vogue*, havia uma na *Elle*, uma outra está a trabalhar comigo. Espalharam-se por vários sítios, fazem um trabalho competente. Para irmos assim ao especial temos que ir aos mesmos do costume: ao Jorge Colombo que tem trabalhado nos Estados Unidos muito nesta área de projecto em revistas. Algumas até chegam por aí, mas ele também faz ilustração e fotografia. Mas, portanto, os grandes directores de arte são os grandes designers de uma determinada geração, digamos, porque antes disso já são uma seca, alinham muito bem as letrinhas, tudo muito bonitinho, mas é uma coisa morta. Há, no entanto, um caso que eu não conheci directamente, o Fernando Coelho da Caixa Alta. A Caixa Alta, nos anos 80, fez um trabalho notável que foi o jornal *Semanário* que, muito bonito.

Depois há *outsiders* como o Carlos Guerreiro, que é um dos nossos maiores artistas gráficos, que trabalha na órbita da Brandia, que fez uma revista extraordinária chamada *Belém*, uns 3 números que eram um autêntico tratado de arte gráfica.

**I: Gostava, agora, de saber a sua opinião sobre a relação das tecnologias com a concepção e a produção da comunicação visual periódica.**

E: Pode-se fazer quase tudo e, portanto, é mais importante que se tenha uma visão ou um programa prévio. É aqui que, por exemplo, os espanhóis têm uma grande vantagem sobre nós: eles andam nisto há mais tempo, são capazes de criar novas formas de comunicar. Os portugueses não têm essa facilidade, quando muito podem copiar ou seguir um modelo, que é o que acontece com o *DNA*. O *Público* e muitos dos projectos de jornais que andam por aí são feitos pelos espanhóis, pelos ateliers de Barcelona, de Pamplona e de Madrid. E o que é que eles têm de diferente? Bom, têm uma intuição, que os americanos também têm, que é jornalismo visual. Isso ainda não chegou aqui e os artistas, até pelo desespero de não conseguirem fazer as suas coisas como querem, passam eles a ser os promotores de conteúdos e os donos das suas próprias coisas. E então começam a aparecer directores de arte que têm revistas, fazem revistas, produzem revistas, que as editam. Portanto, há essa necessidade, esse é o caminho, mas esse caminho cá ainda é muito incipiente. A

540 tecnologia tornou tudo mais rápido, mais ágil, de facto, está tudo muito parecido com aquilo que era feito há muito tempo atrás só que agora tem mais bonecos. De facto, não há nada de muito entusiasmante nem de muito interessante! Há coisas boas: a *Egoísta* tem sorte porque os Casinos têm dinheiro para gastar, toca a lavar dinheirinho ali na revista, não interessa se ganha ou se perde. Mas a *Egoísta* até ganha porque é

545 tão boa que acabou por ter publicidade. O que é que ela faz? Junta a nata de jornalistas, escritores, ilustradores e fotógrafos, e faz um produto de muita qualidade. Revistas como a *Umbigo* tornaram-se um desastre do ponto de vista editorial e gráfico, duma esquerda bem pensante pretensamente nova mas que não tem nada de transgressor, o grafismo é um erro de casting porque importaram as fórmulas do

550 design surfista dos anos 90, para uma revista que, pela sua temática, podia fazer essa rotura. Mas não temos assim nada de extraordinário! Houve roturas que tiveram a ver com avanços da sociedade portuguesa no seu todo, do ponto de vista cultural, mas sempre marcadas por um ciclo e contra-ciclo ideológico. O *Independente*, foi uma autêntica pedrada no charco. O sistema era à esquerda e, portanto, a rebelião e a

555 diferença estavam à direita, uma direita inteligente, como eram o Paulo Portas e o MEC. Depois, há fenómenos extraordinários como o *Expresso*, que é uma aberração, não há em lado nenhum do mundo semanários com este perfil. O *Expresso* existe porque os diários tardaram muito a tornarem-se inteligentes e interessantes. Os jornais diários são vítimas da “jornalite” e da “marreca” dos fotógrafos e dos jornalistas.

560 Continuam naquela coisa insonsa que permite ao *Expresso* fazer grande figura porque se consegue renovar com uma espantosa facilidade, embora não haja “cão, nem gato” que não diga que aquilo é um mono.

Eu estive num congresso do SND, na Corunha, no ano passado. Os jornais espanhóis têm uma tiragem muito grande. Os jornais regionais em Espanha, da Galiza, da

565 Catalunha andam, ela por ela com os “top” portugueses como o *Correio da Manhã*. Agora imaginemos os jornais nacionais de Espanha! A Espanha tem o maior diário desportivo do mundo que é a *Marca*. O *El Pais* e o *El Mundo* devem ter uma tiragem de 300 ou 400 mil exemplares, isso comparado com os nossos ridículos 70 mil do *Público*, ou 40 mil do *Diário de Notícias*, ou 100 do *Jornal de Notícias* ou do *Correio da*

570 *Manhã*, faz a sua diferença. Numa conferência e como resposta ao José Maria Ribeirinho (director de arte do Diário de Notícias) que alegava que os portugueses

não lêem e, como não o fazem, os jornais não se vendem e, por isso, não se investe nas direcções de arte, um alemão conhecedor do mercado ibérico, disse que tomara que Espanha tivesse a diversidade de títulos que tem Portugal. E eu pensei:

575 “realmente ele tem razão, só que é tudo muito débil”.

**I: Mas a realidade é incontornável. Temos, efectivamente, uma escala mais pequena e um número muito reduzido de leitores.**

E: Sim, uma das grandes doenças nacionais é a falta de tamanho. Por isso é que eu não me importava que, apesar de tudo, houvesse mais concentração do que aquela

580 que há.

Voltando às tecnologias, há uma coisa curiosa porque as novas tecnologias tornaram o trabalho do jornal uma coisa virtualíssima. Quando eu dou palestras ou quando dava aulas na Estgad, o pessoal tinha imensa vontade de ir ao *Público* ver como é que o jornal funcionava e eu dizia: “Não vale a pena, já não há nada para ver nos jornais, o

585 que se vê é um tipo a fazer páginas”. Mas é mesmo assim. Ou se está ali um dia inteiro ou então não vale a pena, a maior parte do tempo gasta-se em acertos de coisas e, depois, não se vê nada, não há papéis.

**I: Tornou-se um espaço muito imaterial?**

E: Sim e, de alguma maneira, é uma perda, porque banaliza, torna tudo muito igual. O

590 *Público*, por questões de sobrevivência e não só, ampliou o número de revistas e de suplementos semanais, mas não meteu mais ninguém na paginação: os que já faziam o *Y* e o *Mil Folhas* e os *Computadores* e a *Economia*, fazem o *Inimigo Público* e mais não sei quê. O resultado: o tempo cada vez é menor e uma das coisas pretensiosas do sistema que é a rapidez e a potência da maquinaria não permitiam libertar pessoas

595 para criar coisas bonitas mas sim para as obrigar a fazer mais depressa, em menos tempo. Depois, qualquer guerra no Iraque faz logo abanar tudo: adeus ilustrador, adeus fotógrafo freelancer, não há dinheiro, a publicidade desapareceu. Depois pagam os “Pulidos Valente” a peso de ouro, aparentemente são eles que trazem leitores ao jornal, e restringem a produção gráfica: o *Público* é feito na pior gráfica do país porque

600 não tem tempo de máquina para ser feito em mais lado nenhum. O *Y*, porque se auto sustenta em termos de publicidade, é feito no mesmo papel do *Mil Folhas*, mas é feito em rotativa comercial e leva um acabamento acetinado que dá boa qualidade de reprodução nas fotografias. O *Mil Folhas* é feito um dia depois e, como não tem

605 dinheiro, tem que se sujeitar à máquina industrial, não tem acabamento nenhum e sai  
 aquela coisa feia. Não há nenhum director de arte, nem nenhum designer, nem coisa  
 nenhuma que consiga controlar uma coisa destas. Há, também, outra perversão nos  
 media impressos que tem a ver com a transformação do jornal numa marca que serve  
 de chapéu a outros produtos, aos livros, aos DVD's e aos CD's e, portanto, os jornais  
 hoje em dia são um ninho de negócios de toda a espécie editorial que na prática,  
 610 sustentam o próprio jornal. Hoje, o coração dos jornais é uma máquina de marketing  
 assanhada, feroz, que põe e dispõe da edição. Os jornalistas resistem como podem  
 mas acabam por se fechar no seu gueto, na sua arte e, depois, como é evidente, os  
 meninos queridos das administrações são aqueles que fazem dinheiro, e o que faz  
 hoje dinheiro é, exactamente, essa tralha que acompanha os jornais. O caso do  
 615 *Público* é flagrante. O jornal não morreu porque, entretanto, aquelas colecções de  
 livros do *Mil Folhas* fizeram vender milhões de livros e muitos milhares de jornais.

**I: Mas tem uns DVD's do Tintim fabulosos.**

E: Andam sempre à procura dum negócio milagroso na colecção das quartas-feiras,  
 mas a maior parte daquilo que eles fazem não dá nada. O *Independente* nos últimos  
 620 anos, nos anos de crise, editou o Tintim, editou os recordes do *Guinness*, eu sei lá o  
 que é que eles fizeram! Os primeiros dias eram uma excitação, vendiam mais uns  
 milhares mas, depois...

**I: Imagine que eu julgava que eram sucessos comerciais. Nomeadamente este do Tintim pensei que despertava muita apetência.**

625 E: Não, nada, alguns são *flops*. Há, depois, um ou outro êxito que é inexplicável: uma  
 colecção de livros, que já toda a gente conhece há 50 anos, fez muito sucesso. Aquilo  
 não era português, aquilo veio de fora, saiu no *La Stampa*, no *El País*, saiu na América  
 Latina, no Brasil. Saiu em todo o lado com as mesmas capas e, depois, um guru  
 português das letras adicionou à colecção uns quantos títulos nacionais. Foi um  
 630 sucesso retumbante e tirou o *Público* de uma morte que já estava anunciada há alguns  
 anos. Agora já andam outra vez a tremer...

Na *Pública* diziam-me muitas vezes: "Que bom seria termos uma revista como o  
 magazine do *El Mundo*" e eu respondia: "Então olhem para a ficha técnica e percebem  
 que aquilo é uma coisa à parte, é uma estrutura à parte, têm fotografos à parte. Eu,  
 635 aqui, não tenho nada disso, como é que vocês querem que eu faça isso?". Estou livre

desse mundo, felizmente, mas tem também a ver com o facto de ser português e do estar vestido de preto e do xaile e do burro e da velha!

**I: Falta a energia, a alegria...**

E: Falta a agressividade e aquela energia solar que, de facto, se vê, por exemplo, em  
 640 Espanha. É problema genético do país. A tecnologia facilitou o trabalho mas foi mais para nos escravizar do que, propriamente, para nos libertar. A visão que essa malta tem da tecnologia, em lugares de comando, é exactamente isso: rentabilizar e explorar, claramente, as pessoas. Hoje os jornais estão cheios de estagiários, de designers a jornalistas, muito mal pagos e, mesmo assim, os jornais não são  
 645 rentáveis, são pesadelos financeiros, têm estruturas pesadas, têm esquemas herdados do tempo em que fazer jornais funcionava. Hoje os jornais são vistos mais como um negócio do que, propriamente, como um interesse estratégico. Ainda há dois dias me disseram uma coisa lapidar: Agora a Sonae compra a parte das tecnologias de informação e a venda de telemóveis e não sei quê, está a dar dinheiro, portanto,  
 650 saiu do vermelho. Como saiu do vermelho, o *Público* deixou de ter aquela pressão que tinha, mesmo voltando a ser um jornal deficitário. Tem produtos que acho que são fabulosos como o *Fugas*, que sai ao sábado, mas que é um prejuízo desde o princípio. O *Mil Folhas* é um prejuízo, a *X* é um desastre completo e a única coisa que dá alguma graça ao jornal é o *Inimigo Público*. Eu conto esta só para me ir embora: as  
 655 Produções Fictícias vieram pedir-me o projecto do *Inimigo Público* e mostraram-me o *Onion* americano, um jornal feíssimo, e eu fiz um jornal feio que, supostamente, vivia do texto. Eles olharam para aquilo e ficaram desapontados “Como é possível o Silva ter perdido a mão, olha para isto, que feio. Queríamos uma coisa mais cosmopolita, mais bonita” disseram-se eles. Peguei numa fonte lindíssima que nunca tinha usado,  
 660 arranjei aquele olhinho (o olho, aliás, não tem a ver com o *Inimigo Público* mas sim com o nome anterior que era o *Procurador*, nome que a direcção do jornal não gostou) e, então, fiz um projecto muito bonito. Esse suplemento é feito dentro do jornal, pelo pessoal do jornal, os designers que fazem as outras coisas fazem isso também, as fotografias e os fotógrafos também tinham que ser do *Público*. Como aquilo era uma  
 665 coisa de fora, os fotógrafos não se sentiam obrigados a dar as fotografias. Arranjaram, então, uma combinação: “Ok, nós damos as fotografias mas elas não são assinadas e têm que ser graficamente manipuladas, ou seja, nós damos as fotografias mas vocês

têm que as estragar para não parecerem nossas”. E foi assim que nasceu uma coisa que não estava prevista no projecto gráfico do *Inimigo Público*: a manipulação  
670 exagerada das fotografias e fotomontagens. O programa inicial era uma coisa sóbria, as fotografias eram normais, o texto é que dava cabo daquilo. Hoje a imagem do *Inimigo Público* está indissociável dessas brincadeiras visuais. O *Inimigo Público* é, de facto, a coisa mais interessante que o jornal fez nos últimos tempos. O público do *Público* é muito velho, o público da *Y* tem cerca de 30 e tal anos de média, é o público  
675 mais velho do jornal, mais velho que o da *Pública* como divulgou um estudo que saiu à 6 meses e que deixou todos de “cabelos em pé”.

**I: E, pegando e contrariando essa última expressão, com as ideias bem assentes fiquei eu com esta conversa. Aprendi muito. Obrigada pela sua disponibilidade e  
colaboração.**

680



## **ANEXO IV**

### **Imagens**



